محمود أمين العالم

الوجه والقناع

في

مسرحنا العربي المعاصر

دار الآداب . بيروت

الاهـــداء

الى الرائد توفيق الحكيم

فنانا ، ومفكرا ، ومواطنا ، وإنسانا عظيمـا ...

رمزا متواضعـا لتقدير عميق .

الطبعة الاولى

اكتوبر (تشرين الاول) ١٩٧٣

الوجه والقناع
في مسرحنا العربي المعاصر

مَدْخَل

المسرح هو لقاء الانسان بالانسان على ارض المعاناة والبهجة . انه ليس لقاء عبر صورة او شكل او لون او صوت او كلمة فحسب ، وانما هو لقاء عيني حيّ ، واشتباك حميم مع احداث ومواقف ، وهو حضور جسدي وفكري ووجداني ، حضور موضوعي في هذه الاحداث والمواقف ، وحضور ذاتي بفضل هذه الاحداث والمواقف . انه في الحقيقة لقاء الانسان بنفسه عبر لقائه بالاخرين ومع الاخرين ، على منصة المسرح ، وفي قاعته . فعندما يضع الممثلون على وجوههم اقنعة من ورق او لون او تعبير او موقف ، يخلع المشاهدون اقنعتهم التي يلبسونها طوال النهار — وربما طول العمر — وتتكشف حقيقة ملامحهم بل انهم يتعرون تماما . انهم يحسون بانفسهم وجوها بلا اقنعة واجسادا بلا ملابس او ازياء ، ونفوسا بلا حواجز ، دون حرج اجتماعي . ذلك ان عريهم — او في الحقيقة — انكشاف حقيقتهم لا يعريهم ولا يكشفهم الا بينهم وبين انفسهم ، رغم تواجدهم الجماعي الحي ، مع حدث امامهم ،ومع اخرين حولهم .

وعلى ان التعرية والانكشاف ليست مجرد تعرية او انكشاف لستار او قناع يصنعه صاحبه لنفسه ، بل قد يكون ستارا او قناعا مفروضا صنعه واقع مفروض ، قد يكون خديعة اجتماعية ، او ضلالا فكريا ، او حواجز من قيم نفسية او اخلاقية او طبقية او جمالية .

ولقاء الانسان بالانسان في المسرح هو لقاء الانسان بجوهر انسانيته ، بجوهر ما هو به انسان . ليس لقاء عابرا في طريق حول اشكال عابر ، وانما هو صدام واشتباك وانتقاد واحتكام ومحاكمة . صدام الانسان مع نفسه ، مع وضعه ، مع قيمه ، مع واقعه ، مع الواقع الانساني ، مع المصير الانساني عامة ، صدام مع جوهر الاشكال الانساني .

والاشكال الانساني — في جوهره — ليس بعدا واحدا محدودا في التجربة الانسانية ، ليس قضية محددة الدلالة ، نهائية الاعماق والانحاء . فقد يدور حول الحب او الموت او الحرية ، او الكرامة او العقيدة او المعرفة او الجنس ، او غير ذلك من المحاور الانسانية الاساسية ، على انه لكل من هذه المحاور ابعاد واعماق وانحاء من التجارب والخبرات والنبضات ، ابعاد واعماق وانحاء نفسية ،

ومعنويـة واجتماعية ، ومكانيـة ، وتاريخية ، وابعـاد واعماق وانحاء من المعانـاة والمجاهدة والتعبير . وفي كل اشكـال جزئي خاص ، اشكال كلي عام يضاعف مـن اشكاليته . هذه هي الطبيعة الخاصة للاشكال الانساني . هذه هي انسانيته ، انسانيته الخاصة والعامة ، الفردية والشاملة ، الموقوتة والدائمة ، النسبيـة والمطلقة . وهذه هي كذلك تاريخيتـه الاصيلة ، تاريخية مكـان وتاريخية زمـان ، تاريخيـة علاقات واشتباكات ذاتيـة واجتماعية وحضارية ، تاريخيـة واقـع ، وتاريخيـة امكـان .

وهذا هو لقاء الانسان بالانسان في المسرح ، هـو صدام مع جوهر الاشكال الانساني وهـو بهذا تجسيد للتاريـخ الانساني كله على منصة جغرافية ، نفسية ، اجتماعيـة ، قوميـة محددة ، وهو استقطار للتاريخ في لحظة ، في موقف علاقة ، دون ان يفقـد تاريخيته ، لا تاريخية الزمنين فحسب ، بل تاريخيته الجوهرية ، اي اتكاليته ، صراعتين ، حركته المتشابكة المتجهة . بل لعل المسرح يكثف ويعمق ويضيء هذه الطبيعـة الاشكاليـة الصراعية للتاريـخ . يخلـع عنهـا طابع التجريد ويلبسهـا اللحم والدم والاعصاب والعـواطف والاحاسيس والانفعالات والحضور الحي ، دون ان يفقدهـا شمولهـا الانساني . انه يكثف ويعمق ويضيء الاحساس بها بالمعاناة الحميمة ، والاشتباك الحي ، والمتعـة الخلاقـة .

ان الانسان في المسرح يلتقي بنفسه تاريخيا . ولا يكـون التاريخ فيه مجرد واقـع تحققه بالفعل ، وانمـا واقع يتحقق بالفعل ، ويواصل التحقق حتى وان كان لحظـة من تاريخ ماض سبق ان تحققت . انه استرداد حيّ لخبرة حية ، كـي تواصل طريقهـا فينا وبنا ، انه حضور متوتر للتاريخ ، يتجسد في لحظة ، فـي موضـع ، في موقف ، في حدث ، في اشكال جزئي . وهو محاكمة للتاريخ فينا ، عبر لحظـة التاريخ المتجسدة امامنا . كل منـا في لقاء المسرح هو كلوديوس ابن عـم هاملت ، وقاتل ابيه ومغتصب امه وعرشه ، وهـو يشاهـد مسرحية ترمز الـى جريمته ، وتكشف حقيقته امام نفسه وامام الاخريـن . وليس مـن الضروري ان تكـون جريمة قتل واغتصاب ، ارتكبهـا بوعي وتربص واصرار ، هذا الكلوديوس القابع في كل منـا . فقـد تكـون جريمـة ارتكبناهـا دون وعي او بوعي زائف . قد تكـون جريمـة صمت او جريمة تخاذل ، او جريمـة ضلال او تضليل ، او جريمة تعقيـد اجتماعي او اغتراب طبقي . لا .. انها ليست جريمة كلوديوس فينا فحسب هذه التي نشاهدها ونلتقي بهـا على منصة المسرح ، وانمـا هي قضيـة الانسان فينا ، ماذا نفعل بحياتنا ، ماذا نفعل بالحياة ، ماذا نفعل للحياة .. الـى ايـن ، وكيف....

على ان هذه الاسئلة الكبيرة وغيرها تتفجـر في المسرح بكل تاريخيتهـا العريقة ، واشكاليتهـا العميقة ، في ابسط الاحداث ، والشخصيات والمواقف .. ابسطها اي ابعدها عن التجريد ، واقربها الى نبض الحيـاة واحساساتهـا مهمـا كانت درجـة التعقيـد في نسيجها . المهم هـو عمق الاشكال ، جديته ، جوهريته ، والمهم كذلك هو بساطـة التعبيـر عن هذا الاشكال باللغـة والموقف والشخصيات

والاحداث ، اي تجسيد الاشكال الانساني العام تجسيدا عينيا ، حسيا ، مباشرا . . ان المسرح بهذا التجسيد العيني الحسي المباشر ، لا يفقد نبض المجرد ، بل يفضه ويفضحه ويكثفه ويعمقه ويحياه في آن واحد .

لهذا كان المسرح هو لقاء الانسان بالانسان على ارض المعاناة والبهجة . معاناة الحقيقة الخاصة جدا ، والعامة جدا . وهو بهجة اكتشاف هذه الحقيقة كذلك . هو معاناة التذوق الفني وبهجة هذا التذوق نفسه كذلك . فالمعاناة في المسرح ليست معاناة للموضوع المأساوي فحسب ، بل هي معاناة للعمل الفني اساسا ، مأساة كان او ملهاة او حتى مهزلة ، وبهجة المسرح ليست في موضوعه الهزلي الضاحك فحسب ، بل في تذوق العمل الفني نفسه اساسا ، ملهاة كان او مهزلة او حتى مأساة فاجعة . المعاناة في المسرح — بل في الفن عامة — هي في ذاتها بهجة ، لانها يقظة الفكر والقلب والاحاسيس بالمشاركة في عملية الابداع واكتشافها .

انها اكتساب واضافة واضاءة داخلية ، وهي اهابة بعمل ، بتغيير ، تغيير في رؤية الذات ، ورؤية الموضوع ، تغيير في رؤية الانا للعالم ، وتغيير للعالم نفسه بالمسلك والموقف واختيار المصير .

ولهذا فعندما يزدهر المسرح ، فان معنى هذا هو ازدهار لقاء الانسان بالانسان ، هو يقظة الحياة فينا ، يقظة الحياة في مجتمعنا ، توتر تاريخنا الحي ، تطلعنا وتحفزنا وتحركنا وانطلاقنا ، ازدهار المسرح هو تعبير عن حيوية حركة التاريخ في المجتمع ، عن حيوية اللقاء الانساني فيه ، عن صدق هذا اللقاء وارتفاعه على حدود واقعه المحدود ، وتخطيه لحواجز الجمود والتخلف والبلادة ، ان المأساة والملهاة والمهزلة ، ومختلف اشكال التعبير المسرحي ، هي انتقاد خلاّق للحياة ، وتجاوز متصل لوقائعهما المتشبثة بالاستقرار الميت والتوازن الجبان والتكيف الخائر .

وعندما نتحدث عن ازدهار المسرح ، فانما نعني ازدهار هذا اللقاء الانساني ، لقاء الوعي واليقظة والمحاكمة والمحاسبة والانتقاد والتنوير والاهابة بالفعل الخلاق الجسور ، وليس ازدهار التخدير والخديعة الوجدانية ، وفقدان الوعي ، والتجهيل والتسطيح والدغدغة العابرة ، والهلوسة البليدة ، والمتاجرة بالمتع الرخيصة ، في غير معاناة فنية او فكرية ، وفي غير بهجة انسانية عميقة . لا . . ان هذا هو ازدهار زائف لمسرح زائف . لا يتحقق فيه لقاء الانسان بالانسان ، بل يصبح به المسرح — يا للمأساة — مجرد وسيلة لحجب الانسان عن الانسان ، لطمس اللقاء الانساني واجهاضه ، يصبح وسيلة لتضليل الانسان وخديعته وتعميته وتجهيله وتغذية عبوديته لطغيان الواقع البليد ، وتفريغ قدرته على الانتقاد والابداع والتجدد . واذا كان هذا هو حال المسرح في مجتمع ، فهو تعبير عن حال المجتمع نفسه ، تعبير عن الوضع الانساني في هذا المجتمع ، تعبير عن الوضع الثقافي والحضاري عامة . انه مسرح زائف يعبر عن وضع اجتماعي يتنفس وعيا زائفا . ان محنة المسرح في مجتمع هي محنة المجتمع كله . لانها محنة

لقاء الانسان بالانسان ،محنة القيم الجوهرية التي تشكل انسانية الانسان في هذا المجتمع . ونستطيع ان نطل من منصـة هذا المسرح الزائف ، فنتبين الزيف في كل معالم الثقافة المتاحة ؛بل معالم الوعي المسيطر ، بل معالم الحركة الاجتماعية والتاريخية في هذا المجتمع ، ان صح انهـا حركة . وهي حركة على اية حال مهما كانت متعثرة ، متبعثرة ، خائرة ، بليدة ، متجمدة . ذلك ان التجمد الاجتماعي ، او الضياع التاريخي في عصرنـا المندفع الحركة ، هـو حركة الى الخلف التاريخي بالضرورة .

لهذا كـان هذا الكتاب عـن مسرحنـا العربي المعاصر ...

حقا ، انه لا يتعرض لواقع مسرحنا المصري في هذه الايام . وانمـا يتابـع الابداع المسرحي العربي في مصر خاصة ، منذ حوالي عام ١٩٥٥ حتـى عام ١٩٧١ تقريبا . وهـو بهذه المتابعـة يعرض لبعض من ابرز معالم هذا الابداع المسرحـي الذي يعـد بحق ــ في كثير من جوانبه ــ تعبيـرا جماليـا صادقـا عـن نبض الصراع الحي في مجتمعنـا خلال هذه السنوات . ولعل الكتاب ان يكـون بهذا دفاعـا غير مباشر عـن مسرحنـا المعاصر ــ بل ثقافتنا المعاصرة عامة ــ في مواجهة الوضع المسرحي الراهن ، الآسن في معظمه . ولعله بهذا ان يكون توضيحا لحقيقة تلك المرحلـة التاريخيـة فكريـا ووجدانيا وجماليـا .

والكتاب لا يؤرخ للمسرح العربي او المصري المعاصر ، ولا يقوم بتحليله وتأصيله وتحديـد معالمـه الاساسية ، وانمـا هـو في الحقيقة ، كتاب تطبيقي في النقـد الادبـي المسرحي ،يعرض لبعض معطيات المسرح العربي في مصر خاصة خلال تلـك السنوات ، كما يعرض لعمل مسرحي سوري واحد ، ولبعض انشطـة مسرحيـة لبنانية ، وهو بهذا لا يصح ان يكـون تحليلا نقديا للمسرح العربي المعاصر ، بقـدر ما هو تحليل نقدي للمسرح العربي في مصر اساسا .

على ان الكتاب يعرض كذلك لبعض الآثار المسرحيـة الاوروبيـة الكلاسيكية منها والحديثة والمعاصرة التي قدمت على منصة المسرح المصري ، وكان لتقديمهـا دلالة في حيـاة هذا المسرح . كمـا يعرض اخيرا لبعض الاثار المسرحية المصريـة التي لـم يتـح لهـا بعـد حظ التجسيد المسرحي .

وأغلب صفحات الكتاب سبق نشرها . على اني اضفت اليهـا صفحات اخرى لاستكمـال المتابعـة التاريخية قدر الامكـان .

ولقد تمنيت ان اضم الى الكتاب دراسات لاعمال مسرحية عربية معـاصرة اخرى ، وخاصـة اعمال الفنـان المغربي الطيب الصديقي ، والفنـان العراقي يوسف العاني ، وغيرهمـا من فناني سوريـا ولبنان وتونس والجزائر ، ولكني للاسف لـم اتمكـن من مشاهدة اعمالهـم .

على ان الكتاب ــ برغم هذا النقص ــ هو محاولة ــ كمـا ذكرت من قبـل ، وفيما ارجو ــ للدفاع غير المباشر عـن المسرح العربي المعاصر في مصر خاصة ، فـي مواجهـة محاولات الابتذال والتسطيح التي يتعرض لهـا هذه الايام وهو ليس دفاعا

عاطفيا خطابيا ، وانمـا هـو دفاع يتحقق بمتابعـة نشاط هذا المسرح تأليفـا وتقديمـا واخراجا واداء ، متابعـة نقديـة ، تحـدد مظاهر الحيوية والصراع بيـن مختلف القيم الفنية والفكرية والاجتماعيـة والانسانية عامة ، خلال تلـك السنوات، تعبيرا عن الحيوية والصراع في المجتمع . لقد كـان المسرح ـ بحق ـ نبضا لحركـة الحياة ، وقوة دافعة فيها ، يشارك بالانتقاد والتنوير والحفز ، ويغلي في داخلـه باختمارات جمالية وفنية متنوعة بل متعارضة ، سواء فيمـا يقدمه من ابداع عربي او اوروبي او فيمـا يحاول مـن انماط تعبيرية واخراجية مختلفة .

وقد أستطيـع ان اقسم النشاط المسرحي خـلال تلـك السنوات الـى مراحـل ثـلاث :

المرحلـة الاولى : وتبدأ من سنوات ١٩٥٥ ـ ١٩٥٦ وتمتد حتى بدايـة الستينات . وتعد هذه المرحلـة بدايـة جديدة للابداع المسرحي المصري . وهـي تعبر عـن ارادة التحرر الوطني اساسا ، وان اخذ يطل منهـا ويحتدم فيهـا الحوار الفكري والصراع الاجتمـاعي بيـن قيم حياتنـا الجديدة التي فجرتهـا ثورة يوليه ١٩٥٢ وقيم مجتمع ما قبل الثورة التي مـا تزال تتنفس وتعيش فينا . ولعل مـن ابرز هذه المرحلـة التـي تعرض لها الكتاب ـ « الناس اللي تحت » « والناس اللي فوق » لنعمان عاشور ، واللحظة الحرجة ليوسف ادريس والصفقة ورحلـة الـى الغـد لتوفيق الحكيم رغم اختلاف مضمونهمـا الفكري والاجتماعـي ، وهناك بغير شك اعمال بارزة اخرى في هذه المرحلـة لباكثير وسعدالدين وهبه والفريد فرج وتوفيق الحكيـ وغيرهم لم يتعرض لها الكتاب وانلم تخرج عناطار هذه المرحلة .

اما المرحلة الثانية : فيمكن ان نسميها مرحلة ما قبل هزيمة ١٩٦٧ وتتميز بغلبة الطابع الاجتماعي عليها . كانت في معظمها تدور حول سؤال كبير .. ما الطريق.. وكيف نجتازه . كـان المجتمع يواجه مشكلات التطبيق لشعاراته ومشروعاتهالثورية. وكـان الماضي بقيمه ومفاهيمه يلبس اقنعة جديدة ويسعى لاحتواء المجاهدات من اجل التقدم ، او يسعى لاجهاضها . وهكذا احتدم الصراع الفكـري الاجتماعي . المثقفـون ينكأون جراحهم القديمة،ويسائلون انفسهم ويسائلون السلطة والجماهير. وبين القيم الثوريـة المعلنـة والممارسة الاجتماعية يسقط الظل وتقـوم المسافات والعقبات . المواقف الفكريـة والاجتماعيـة المتناقضة تكشف عـن نفسها وتتشابك في وضوح وحدّة .ولعل من ابرز الاعمال المسرحيـة في هذه المرحلـة والتـي تعرض لهـا الكتاب : الفرافير والمهزلـة الارضية يوسف ادريس وعسكر وحرامية وسليمـان الحلبي والزير سالم لالفريد فرج ، والزوبعـة لمحمود دياب ، وسكـة السلامة وبير السلم لسعدالدين وهبة ، ورحلـة خارج السور واتفرج يـا سـلام لرشاد رشدي ، والفـن مهران لعبدالرحمن الشرقاوي وحبل الفسيل لباكثيـر والشبعانين لاحمد سويد وطيور الحب لعبدالله الطوخي والحصار لميخائيـل رومـان ومأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور .

اما المرحلـة الثالثة : فهي مرحلـة ما بعد هزيمة يونيه ٦٧ . وكانت محاولـة للاجابة على هذا السؤال الفاجع . لماذا كانت الهزيمة ، ما حقيقتها ، ما اسبابها ،مـا

الطريق لمواجهتها وتخطيهـا . هل بالنضال المسلح وحده ، ام بالنضال المسلح المرتكز على مواقع اجتماعيـة متقدمـة . وامتزجت في هذه المرحلـة قضية التحرر الوطني العربي العـام بقضيـة التحرر الوطني الفلسطيني بقضيـة الثورة الاجتماعيـة . ولعل من ابرز اعمال هذه المرحلـة التي تعرض لهـا الكتاب « حفلة سمر من اجـل ٥ حزيران » للفنـانالسوري سعدالدين ونوّس والمسامير لسعدالدين وهبة «وانت اللي قتلت الوحش » و « عفاريت مصر الجديدة » لعلي سالم وجيفارا لميخائيـل رومان وباب الفتوح لمحمود دياب و « النار والزيتون » لالفريـد فرج ، و « الاميرة تنتظر » لصلاح عبدالصبـور .

حقا ،انهذا التقسيم لا يقيم حوائط جامدة بيـن هذه المراحل الثلاث ،فمرحلة ما قبل الهزيمة مثلا تكـاد تطل على ما بعـد الهزيمة لتؤكـد قيمة الفنان فـي التنبؤ والتحذير والدعوة الـى اليقظـة .

وفضلا عـن هذا فهنـاك اعمال في هذه المراحل الثلاث ، لم يتح لـي حظ الكتابة عنهـا رغم اهميتهـا ،مثل الاعمال الاولـى لسعدالدين وهبه ، واعمال باكثير وخاصة في المرحلـة الاولى ، واعمال عبدالرحمن الشرقاوي وخاصة الحسين ثائرا والحسين شهيدا ، والاعمال الاخيرة لتوفيق الحكيم ثم اعمال بعض الشبـاب الواعد مثل يسرى الجندي في عمله اللامع « على الزيبق » ومثل ناجي جورج في مسرحيته الجـواب وتجربته في مسرح المقهى ومثل مصطفى بهجت مصطفى في مسرحياتـه الناضجـة العديدة المكدسـة في الادراج .

واذا كان جانب المضمونالفكري والاجتماعي يغلب على هذا التقسيم ، فقـد نتبيـن في المقالات المعروضة في الكتاب عمق الرابطة بيـن هذا المضمون والبنـاء الفني لتلك الاعمال . فعلى حين ، كان البناء الفني فـي اعمال المرحلـة الاولـى مباشرا بسيطا ، فـان الرمز ــ سواء الرمز التاريخي او الاسطوري او الشعبـي او التعبيري ــ كـان يغلب على المرحلتيـن الثانية والثالثة . وقد نتبيـن كذلـك بعض الاتجاهات الجديدة فيالبناء المسرحي كذلك في المرحلتين الثانية والثالثة كالاستفادة بمنهج التداخل والمباعدة والاغراب وكسر الحائط الرابع ، وكالاتجاه نحـو المسرح الملحمي والتعليمي والغنائي . كمـا نتبيـن في المراحل الثلاث محاولات جادة لارساء اللغـة المسرحيـة ، سـواء في شكلهـا الخارجي بالاستعانـة بالفصحى اوالعامية، او بلغة بين بين ، او فـي شكلها الداخلي بالارتفاع بالمستوى التعبيري للحـوار ، او تضفير الاحداث والمواقف تضفيرا يبعدهـا عـن التسلسل السردي ، ويعمـق دراميتهـا او يطمسهـا .

على ان دراسـة القسمات الاساسية للمسرح المصري او العربي عامة طـوال هذه السنوات ، تستحق وقفـة اخرى ، اكثر عمقـا واستيعابا وتفصيـلا مـن الحدود المتواضعـة لهذا الكتـاب .

وحسب هذا الكتاب ــ كما ذكرت من قبل ــ ان يعرض بالنقد التطبيقي لبعض من ابرز الاعمال المسرحيـة في هذه المرحلـة التاريخية ، احتفـالا بدلالتها الصراعية والجمالية ، ودفاعا غير مباشر عـن مسرحنـا المعاصر ، عـن كتابـه ومخرجيـه

وممثليه وفنييه ، في وجه المحاولات الراهنة لابتذاله وامتهانه وتسطيحه .

ان محنة المسرح الراهنة هي محنة اجتماعية وثقافية ، ولا انطلاق منها الا بانطلاق اجتماعي وثقافي شامل . ان محنة المسرح هي انعكاس لمحنةالهزيمة المعلقة ، لمحنة الثورة الاجتماعية المجهضة ، لمحنة الديمقراطية المتآكلة الشكل والمفرغة المضمون . ان الرقابة المتشددة على المسرح ليست مجرد رقابة على المسرح وانما هي رقابة على الحوار الاجتماعي كله ، واجهاض للصراع الاجتماعي كله .

لا حياة لمسرحنا ، الا بازدهار الديمقراطية الحقيقية ، وتحرك الارادات الواعية لتحرير الارض المحتلة ، والتعجيل بمواصلة طريق التنمية الاجتماعية والتطور الاشتراكي ، والوحدة القومية الديمقرطية . حياة المسرح هي انعكاس لواقع حياتنا ، ولكنها في الوقت نفسه شحذ وتعبئة وتنوير وتثوير لهذا الواقع نفسه .

ما أشد الحاجة الى تخطيط مسرحي ، في اطار تخطيط ثقافي ،بل تخطيط اجتماعي شامل ، يحقق لقاء الانسان العربي بالانسان العربي ،على ارض النضال والمعاناة ، وبهجة التفتح والتجدد والابداع . يحقق لقاء الانسان العربي لقاء حميما واعيا مضيئا بحقيقته ، بحقائق حياته ، بحقائق مجتمعه ، بحقائق عصره. والتخطيط لا يعني فرض القيم والمفاهيم والاذواق . وانما يعني تنظيم المجالات وتوفير الوسائل واتاحة الفرص امام الطاقات المبدعة كي تعبر وتكتشف وتضيف وتسهم في التغيير والتثوير الفكري والوجداني والفني .

ان قضية المسرح العربي المعاصر ، ليست قضية منصة المسرح العربي ، وانما قضية الساحة العربية كلها ، وهي قضية المصير العربي في الثلث الاخير من القرن العشرين . ان كاتب القصة والرواية يستطيع ان يبدع ويواصل ابداعه سواء كان له حظ النشر ، او حظ القراءة السرية المتسترة . وكذلك شأن الشاعر . اما الكاتب المسرحي ، فعمله مرتبط بالمنصة المسرحية ، بواقع الساحة الاجتماعية ، بالجماهير . ذلك ان المسرحية وسيلة تعبير جماهيرية اساسا . حقا ، قد تكتب ، وقد تنشر ، او قد تقرأ قراءة سرية متسترة ، ولكن هذا لا يحقق لها كيانها وطبيعتها الابداعية .

ان المسرح لا يمكن تعاطيه سرا . ولهذا يرتبط مصير المنصة المسرحية بمصير الساحة الاجتماعية والقومية ، بواقع الوضع الاجتماعي والقومي العام .

ليس هذا اقلالا من شأن المسرح ، بل لعله ان يكون ارتفاعا بمكانته ودلالته ودوره .

ولهذا كان – مرة اخرى واخيرة – كان هذا الكتاب ، دفاعا عن المسرح العربي المصري المعاصر،وتطلعا الى أمل ... ان يحتدم الحوار الخلاق،والحدث الخلاق مرة اخرى في مسرحنا ، في حياتنا ، وان يكون بهذا تعبيرا عن مرحلة جديدة من الوعي الحقيقي الجاد بمتطلبات ثورتنا العربية ، والعمل الحقيقي الجاد من اجل تحقيق اهدافها الانسانية التاريخية .

اغسطس ١٩٧٣ **محمود امين العالم**

الصفقــة

لتوفيق الحكيم

يقف توفيق الحكيم بيــن طليعــة ادبائنــا ومفكرينا الذين ساهموا بابداعهم الادبــي والفكــري علــى السواء فــي ارساء القواعــــد والقيــم الجديدة لادبنــا العربــي المعــاصر .

وتوفيق الحكيم ــ فضلا عن هذا ــ يعد من اكثر ادبائنا ومفكرينا تماسكــا في نظرته الجماليــة الى الفــن ، وتكامــلا في فلسفته الشاملــة عن الحياة ،فعلى الرغم من التنــوع الكبيــر في انتاجــه ، بيــن الروايــة والمسرحيــة المقروءة والتمثيلية والمقالة الادبية والسياسية والبحث ، الا انهــا جميعــا يضمهــا اطار محدد من الفكــر الواعي بذاته ، المدرك لحقيقــة رسالته الفنية والاجتماعيــــة ولحدودهــــا .

ويعد كتابه التعادلية الذي ظهر عــــام ١٩٥٥ تخطيطــا شامــلا لهذا الفكــر ولهذا الادراك ، وهــو ليس تخطيطــا مفتعلا ، وانمــا هو خلاصة امينة لكل مــا انتــج وابدع . ومــا اكثر ما عبر عــن هذا التخطيط في اسطــر متناثرة مــن كتاباته القديمة . وان كــان يسمي التخطيط العام لفلسفته في ذلـــك الوقت بالتوازن لا بالتعادليــة .

غير ان كتابه التعادليــة ليس مجرد خلاصة جامدة لتراثه الفني والفكري، ولكنه ــ شأن كل تركيب لعناصر متناثرة ــ تتوجه ابعاد جديدة من العمق والوعي والتطلع . الا أن القسمات المحددة لفلسفــة توفيق الحكيــم لا تمضي ــ في الوقت نفسه ــ في خط محددواتجاه منتظم ، وانمــا تعصف بهــا رياح من التردد وعدم الاستقرار ، وان لــم يحرمهــا ذلك من وحدة النظرة وشمولهــا . ففي براكسا واهل الكهف وعصفــور من الشرق وشهرزاد وسليمــان الحكيم وزهرة العمر والملك اوديب ، يعبر عن رؤيا نفسيــــة واجتماعية لا نبصرهــــا فــــي عــودة الروح ويوميــات نائب في الارياف وسلطان الظلام . ففي المجموعة الاولى نبصر صراعــا ضــد قوى باطنيــة غامضة ، وفي المجموعــة الثانيــة تقف في مواجهــة قوى خارجيــة . ولكنــا في المجموعتيــن نتبين ذلك الاطــار الشامل لفلسفته ، ولعله هنــا ان يكــون جوهر مفهوم التعادليــة .

انه تردد بيــن اتجاهيــنداخل اطــار واحد محدد ، تردد بيــن الفــــن والحياة ، بيــن الفكرة والعمل ، بيــن المادي والروحي ، بين الواقع والحقيقة ،

بين العقل والقلب ، بين الحرية والالتزام ، بين الانسان والقدر ، ومن هذين الطرفين المتنازعين ابدا يقيم توفيق لحكيم اطارا لفلسفة محددة هي التعادلية تحتفظ بالاطراف المتنازعة على مستوى واحد دون ان يرتفع بها الى مستوى جديد هو ثمرة هذا التنازع . انه يحتفظ بأطرافه المتنازعة في حالة اتزان وتعادل ، على انه بهذا لم يجعل من التنازع صراعا ،بل ترددا .

وتوفيق الحكيم يعبر بهذا عن مواطن شريف ، انتسب الى الطبقة المتوسطة من شعبنا ، وتطلع باخلاص منذ بداية حياته الادبية ويقظته الفكرية، الى ان يرتبط بالجذور العميقة لمجتمعه ، فنظر في مصادر تراثه ، كما نظر في حياة امته ، وجاهد كي يخرج من هنا كله بكلمات تضيء له ولامته الطريق ، ولكنه صادف منذ البداية من العقبات الاجتماعية ما جعله ينكمش في ذاته ، فاكتفى بالتأمل ، ولم يكن تأملا جافا لا تعلو اغصانه ثمرات الحياة التي تجري حوله ، ولكنه كان تأملا فيه قدر كبير من الوعي والمشاركة ، وان امتدت جذوره الى ارض الواقع في حذر وتردد وخشية .

انه تأمل فيه توازن وتعادل بين اطراف متنازعة ، انه توازن وتعادل قلق ، يفتقر الى الجراة والحيوية ، والانطلاق ، ولا يفضي بطرفيه المتنازعين الى مرتبة جديدة فوق التعادل والتوازن ، ولا يتيح نظرة خلاقة دافعة للحياة والفن .

على ان الحديث عن فلسفة توفيق الحكيم حديث طويل ، لا تستوفيه هذه الكلمات السريعة التي ما قصدت بها الا التمهيد لمسرحيته الاخيرة «الصفقة» .

والصفقة في رأيي استقطاب لمرحلة في حياة توفيق الحكيم الفنية والاجتماعية . حقا انها استمرار لمحاولاته الدائبة في التجريب الفني . والتي عبر عنها بصدق في احدى فقرات برجه العاجي ، ولكن الصفقة ليستمجرد حقل لتجربة فنية جديدة ، على الرغم مما تشتمل عليه من تجربة جديدة فيلغة المسرح ، وانما هي في الحقيقة — كما ذكرت — استقطاب للاتجاه الواقعي في ادب توفيق الحكيم ، وانعطاف نحو المجتمع الخارجي ، وتعبير عن مظاهر الصراع في احدى مشاكله الرئيسية . ففي هذه المسرحية لا تبصر بصراع ذهني داخل الذات الانسانية بين قوى غامضة مجهولة ، او بين مفاهيم مجردة .

بل نجد الانسان يصارع ضد قوى خارجية واضحة المعالم ، يصارع ضد الاستغلال ويصارع من اجل حريته ، في امتلاك عمله ، في امتلاك ارضه . وشخصياته في هذه المسرحية شخصيات بسيطة ، حقيقية ، ليست لها سمات خارقة للعادة ، ولا تجري على السنتها نبوءات او حكم عالية ، بل هي شخصيات مصرية اصيلة ،تتكلم بحكمة البسطاء وتتحرك على ارض خشنة وتناضل من اجل قضية انسانية عادلة بسيطة .

والصفقة قصة صراع الفلاحين في احدى قرى مصر من اجل ملكية الارض التي يعملون فيها ، على انها ليست صراعا ثوريا من اجل امتلاك هذه الارض من ملاكها غير الشرعين ، سواء كانوا شركات عقارية احتكارية او اقطاعيين ، ولكنها صراع هادىء متزن من اجل كسب صفقة ارض تعرضها

شركـة بلجيكيـة تملـك زمـام هذه الناحية .

وفي الفصل الاول من هذه المسرحيـة نعرف ان شنودة صراف القرية ،نجح في اقنـاع مدير الشركـة البلجيكية بألا يطرح اسهم هذه الصفقـة في السوق ، وان يوافق على بيعهـا للفلاحيـن العامليـن في هذه الارض باقساط بسيطة ، ويشترط المديـر ان يدفع الفلاحيـن ربع قيمة الارض مقدمـا . ونعرف كذلك ان فلاحي هذه القريـة او هذا الكفـر قـد بذلوا كل ما يستطيعـون للمشاركة في سداد هذا المبلغ . ثم نتبيـن من سياق هذا الفصل ان المبلغ المطلوب لم يكتمل ، وان تهامي احد فلاحي القرية لم يسدد نصيبه . وتكـاد الصفقة ان تضيع من ايـدي الفلاحين لهذا السبب ،ولكـن ما يلبث تهامي ان يأتي حاملا نصيبه ، ولا يكـاد الفلاحون يبداون في اعلان فرحهم هذا حتى نتبين ان النقود التي اتى بها تهامي ليست نقوده . وانما سرقها من جدته العجوز،وتكتشف العجوز السرقة وتأتـي الى حيث انعقـد شمل الفلاحين لاتمـام الصفقـة وتطالب برد نقودهـا التي جمعتهـا طوال حياتهـا ورصدتها لكفنهـا وخرجتها ودفنتها عندمـا تموت . وعبثا يحـاول الفلاحـون اقناعهـا بالاشتراك بهذه النقـود في دفع قسط الشركة . وتتـوقف الصفقـة من جديـد .

ثم يقترح الفلاحون على الحاج عبد الموجود تربى الكفـر ان يشارك في الصفقة بدلا من تهامي . وبعد محاولات عديدة يقبل الحاج بشرط ان يضمن له الفلاحون رد نقوده . ومـا ان يكتمل المبلـغ ويبدأ الفلاحـون من جديد في الاعلان عن فرحهم حتى تبرز عقبة جديدة هي ظهور حامد بك ابو راجية في المنطقة ، وهو مالك كبير في الناحيـة . ويظـن الفلاحـون انه ما جـاء الا لاستلاب صفقة الارض منهم . ويقترح البعض من الفلاحيـن محاصرته في محطـة السكـة الحديد ومنعه مـن مغادرتها . ويقترح اخر قتله ، واخيـرا يستقر رأي الفلاحيـن علـى السعـي الى اعطائه مبلغـا من المال نظيـر ان يترك الارض لهم ولا يتدخل في الصفقة .

ويندفعون جميعـا الى المحطـة لاستقبال حامد بك ابو راجيـة والمجيء بـه الـى القريـة ، لاقناعه بذلـك في وسط جو غامر من التكريم والاحتفال .

وفي الفصل الثاني تظهـر جموع الفلاحين مهللة محيطـة بحامد بك ابو راجية ووكيـله عليش .

ويعجب حامد بك ووكيله لهذا الكرم والاحتفال الزائدين ، ولا يـدرك شيئا عما يريده منه الفلاحون ، فلقـد كـان خالـي الذهـن تمامـا مـن هـذه الصفقـة ، ومـا جاء الى محطـة البندر من اجلهـا ، وانمـا جاء مصادفـة نتيجة لعطب اصاب سيارته وهو بالقرب مـن المحطة . ويتفق الفلاحـون على عدم مفاتحته في امر الصفقـة ، ظنـا منهم انه على علم تام بهـا ، والاكتفاء بدس مبلـغ من المـال في جيبه . ويتفق الفلاحـون مـع الحاج عبدالموجود على ان يقدم له مبلـغ مـائـة جنيه يقوم سعداوي بدسها في هدوء في جيبة حامد بك . ويغضب اليـك لهـذا المسلـك ويـرفض المبلـغ .

واخيرا يتمكـن الوكيل من ان يعرف حقيقة الامر ، فيثور البك على الفلاحين

ويطالب وكيله برد المبلغ الذي دفعه الفلاحون له والاهتمام بأمر الصفقة . ولكن الفلاحين يتمكنون من رشوة الوكيل بعشرة جنيهات اخرى لاقناع البك بان هذه الارض لا تصلح له ، وبأن الفلاحين ينوون مشاكسة كل من يغتصب الصفقة منهم . ويوافق الوكيل على ذلك بشرط ان يمنح البك مبلغا اخر .

وهكذا تشرف المسألة على نهايتها بسلام ، ولكن ما تلبث ان تقوم عقبة جديدة . فحامد بك يبصر مبروكة احدى فتيات القرية ويعجب بها ويطالب بأخذها الى مصر ، بحجة ان تعمل مربية لاولاده ويتمسك بذلك . ويعلن انه اذا لم يقبل الفلاحون طلبه هذا فلن يتخلى عن الصفقة . وكانت مبروكة مخطوبة لمحروس احد شبان القرية،ولكن المسألة لم تكن تعني محروس وحده، بل هي تمس شرف القرية كلها . وبعد ان يتداول الفلاحون في الامر يقررون ان يتركوا لمبروكة أن تقررما تشاء . وتوافق مبروكة على السفر مع البك حرصا منها على اتمام الصفقة وثقة منها في نفسها .

وهكذا تزول العقبة الاخيرة في طريق اتمام الصفقة .

وفي الفصل الثالث والاخير تتعقد المسألة من جديد . لقد اختفى محروس خطيب مبروكة من القرية ، ويرجح الفلاحون انه سافر وراء مبروكة لينتقم منها ومن حامد بك وتموت العجوز جدة تهامي . ويختفي الحاج عبد الموجود مباشرة بعد دفنها ، تاركا مسئولية احياء عزائها على عاتق تهامي . وتهامي لا يملك شيئا ولا يدري ماذا يفعل . ثم تظهر مبروكة ومعها محروس وعلى وجهيهما علامات الانتصار ، ويعرف الفلاحون منها قصة حامد بك الحقيقية ، وسر قدومه الى محطة البندر وتقص عليهم مبروكة كيف قررت الانتقام منه عندما عرفت انه خدع اهالي كفرها . ففكرت أولا في سرقة محفظته ثم عدلت عن هذه الفكرة،وادعت انها مريضة بالكوليرا ، فقام البوليس بضرب حصار حول بيت حامد بك وبهذا تمكنت من حجزه عن الخروج لتمنع شره عن البلد وعنها ، ونقلت الى المستشفى حيث تبين انها غير مريضة وصرح لها بمغادرة المستشفى . فالتقت بمحروس على بابها وعادا معا الى الكفر .

وفي هذه المرحلة من المسرحية يظهر الحاج عبدالموجود التربي عائدا من البندر ويكشف خميس افندي امين مخزن الشركة للفلاحين عن سر سفره الدائم الى البندر عقب دفن موتاه ، انه يسرق اكفان الموتى ويعيد بيعها في البندر. ويوافق الحاج لتغطية فضيحته على ان يتنازل للفلاحين عن كل ما دفعه في الصفقة ولحامد بك ، وان يدفع مهر مبروكة وجهازها . واخيرا يظهر شنوده صراف القرية ويعلن للفلاحين ان اجراءات اتمام الصفقة قد تمت . وان الارض قد أصبحت لهم . ويتجمع اهل القرية وترتفع الزغاريد ، ويصطخبون في رقص وغناء وتصفيق بالايدي وضرب على الدفوف . وتنتهي المسرحية .

والمسرحية تعرض لاحداثها عرضا ممتعا تمتزج فيه السخرية والمرح والصراع والفجيعة والترقب ،وهي تمضي عبر مواقفها الدرامية في حركة وحيوية واثارة لا تنقطع . وهي لا تضيق بحدود الحدث الرئيسي فيها ، بل

تستعين دائما باحداث فرعية تضاعف من خصوبة الحدث الرئيسي وتثريه بالمشاكل والتعقيدات والحلول .

فخطبة محروس حدث فرعي يكشف لنا تضحيات الفلاحين في سبيل الحصول على الصفقة ، كما نبصرمن خلالها الصراع الداخلي البسيط في الكفر نفسه ، والذي يتمثل في سمسرة شنودة الصراف واستغلال عبدالموجودالتربي والانتهازية الساذجة لحلاق القرية ثم لا تلبث هذه الخطبة ان تصب في الحدث الرئيسي للمسرحية وتزيد من تعقيده عندما يعجب حامد ابو راجية بمبروكة ويتمسك باخذها معه الى مصر . وتلعب مبروكة بعد ذلك دورا ايجابيا في حماية القرية من شروره .

حلاق القرية ، حدث عابر في الفصل الاول من المسرحية ، ولكن شخصيته الساذجة كانت عاملا فعالا في انماء هذه المرحلة الاولى من المسرحية بجو ساخر ممتع ، وفي تصوير جوانب غير منظورة من القرية وفي كشف المظاهر العامة لمأساتها وتعميقها .

وجدة تهامي كذلك مجرد حدث برز في لحظات عابرة في الفصل الاول لتعقيد احدى مراحل المسرحية ، ولكنه كان سبيلا لاضاءة جوانب متعددة من شخصية الحاج عبدالموجود تُربى القرية ، كما كان موتها في الفصل الثالث وموكب ند"اباتها عاملا فعالا في تعميق المأساة في هذه المرحلة المتأزمة من هذا الفصل .وهكذا.

وعلى الرغم من ان المسرحية لا تقدم لنا بطلا محددا تدور حوله احداثها، الا انها تقدم لنا لكل مرحلة من المراحل شخصية بارزة ، فهو تارة شنودة الصراف وهو تارة حلاق القرية، وهو تارة الحاج عبدالموجود ، وهو تارة حامد بك ابو راجية ، وهي تارة مبروكة وهو اخيرا خميس افندي امين مخزن الشركة . وتبرز كل من هذه الشخصيات في مجالها وفي حدود الوظيفة المباشرة التي تسمح بها احداث المسرحية ، ولكن لا توجد بطولة متميزة ، ولا شخصية فريدة ، بل فلاحون يتساوون في النضال من اجل هدف ، يقع على عاتق كل منهم دور يؤديه في هذا النضال يختلف باختلاف طبائعهم وشخصياتهم .

وفي الطرف المقابل لهم يقف حامد ابو راجية المالك الكبير ، تتمثل فيه العقبة الرئيسية التي تحول بينهم وبين الوصول الى هذا الهدف .

ولهذا تعبر المسرحية عن بطولة جماعية ، وان برزت فيها بين الحين والاخر مواقف فردية .

ولعل هذا يرجع الى طبيعة الصراع في هذه المسرحية وحدوده فهو صراع من اجل صفقة . صراع من اجل شراء ارض بالتقسيط وابعاد المالك الكبير عنها . وعلى الرغم مما في هذا الصراع من ايجابية واضحة ، ومن مشاركة جماعية .. الا ان هذا الصراع لا يكشف عن طبيعة القوى الاجتماعية الحقيقية في ريفنا المصري بشكل دقيق . ولقد اختفى الصراع الحقيقي منذ البداية بقبول مدير الشركة أن يبيع الارض للفلاحين عندما قال له شنودة الصراف : « ان الفلاحين اولى من غيرهم ، انتم احق بارض اشتغلتم فيها

طول عمركم ، خدمتم بايديكم في طينها واخرجتم للشركة خيرها من سنين وسنين. قلت للخواجة المدير : اكسب فيهم الثواب . وزّعها عليهم . كل واحد حسب مقدرته بالتقسيط مع الفوايد ، واتركهم يخدموا الارض احسن من الغريب . هما يصبح لهم ملك . والشركة ما تتعرضش لاي خسارة . الخواجه سمع مني الكلام وهز راسه وقال : معقول » .

والمعقول الذي يذكره توفيق الحكيم على لسان مدير الشركة البلجيكية ليس هو المعقول الذي ندركه نحن في واقع حياتنا الاجتماعية حول حقيقة الصراع بين الفلاحين وامثال هذه الشركات العقارية الاجنبية . ومع اهمية الصراع وجدّيته بين الفلاحين والمالك الكبير حامد بك ابو راجية ، الا انه ليس الصراع الوحيد .

ولا شك ان هناك فارقا بين الاستغلال الاقطاعي المتمثل في حامد بك والاستغلال الرأسمالي الاحتكاري المتمثل في الشركة البلجيكيه ولكن هل يدعو هذا الفارق الى الغاء الصراع ضد هذه الشركة .

ان القضية في الحقيقة هي ادراكنا لحقيقة الصراع الاجتماعي في ريفنا المصري ، والمسرحية بغير شك قد عبرت عن رغبة الفلاحين في ملكية ارضهم وعن نضالهم في سبيل تحقيق ذلك ، وان اتخذ هذا النضال طابعا محدودا نتيجة لاخفاء جوانب مهمة من هذا الصراع .

فالخواجه مدير الشركة لا يهمه ان يكسب ثواب الفلاحين كما حاول أن يقنعه شنوده ، ولكنه يحرص على ان يكسب قوة عملهم وان يعتصرهم ، وأن يتيح لشركته الحد الاقصى للربح . والشركة البلجيكية عندما تريد ان تتخلص من ارضها بالبيع فليس يهمها مصلحة الفلاحين بقدر ما يهمها مصلحتها الاستغلالية وحدها .

ولكن توفيق الحكيم تجنب هذا الصراع الموضوعي .. واكتفى بجانب آخر من الصراع ضد المالك الكبير ابو راجية .

ولما كان ابو راجية لا يملك بالفعل هذه الارض ، فضلا عن انه لم يكن يعرف عن الصفقة شيئا منذ البداية ، فلم يتخذ صراع الفلاحين الجماعي مظهرا اجتماعيا ضد ابو راجية ، وانما اتخذ مظهرا نفسيا ، عـو المساومة ، ومحاولة اقناع ابو راجية بترك الصفقة بالترحاب به وبرشوة وكيله وبرشوته هو نفسه . وكان موقف الفلاحين في هذه المحاولة موقفا يمتلىء بالسذاجة والذلة والضعف ، وان عبروا عن سخطهم وغضبهم بعد مغادرة ابو راجية لقريتهم بالقاء الاواني الفخارية والاحذية القديمة خلفه كما تفعل نساؤنا في أحيائنا القديمة .

والواقع ان توفيق الحكيم على معرفة كبيرة بحقيقة الاوضاع الاجتماعية في الريف.ولا ادلعلى ذلك من اشارته الدقيقة الى بنوك التسليف على لسان سعداوي « لو كان بنك التسليف يعطى امثالنا المجردين ما كنا اتأخرنا عنه » .

ولو اهتم توفيق الحكيم بابراز الجوانب المختلفة للصراع الاجتماعي في ريفنا المصري من اجل الارض، لجاءت المسرحية أشد خصوبة وتنوعا وصدقا ولبرزت له شخوص جديدة فيها تميز وبطولة ، وان لم يحرمها ذلك من الارتباط بحياتها

الاجتماعية ارتباطا واقعيا سليما .

ولكن على الرغم من الحدود الضيقة للصراع الاجتماعي في هذه المسرحية ، الا ان في المسرحيه احساسا عميقا بالارض . فعندما يرفض الحاج عبد الموجود في البداية ان يشارك في الصفقة ويقول « غرضكم ارمى فلوسي في الهوا » يرد عليه سعداوي احد الفلاحين قائلا « في الارض .. وانت الصادق ارميها في الارض النافعة . ارض بلدنا ، الفرش المرمى فيها حلال » .. وعندما يوافق عوضين على ان تسافر ابنته مبروكة مع البك الى مصر يقول « امرنا لله .. لاجل أرضنا نرضى كل شيء » .

كما تتميز المسرحية كذلك باحساس الفلاحين العميق بالحياة ، فعندما ترفض جدة تهامى ان تدفع نقودها في الصفقه وتقول « اخرتي اولى من ارضك » يرد عليها تهامى قائلا « فكرك كله في الموت ولكن فكرنا في حياتنا » .

وتتميز المسرحية كذلك بتقسيم جديد لدور المراه في ادب توفيق الحكيم . ان مبروكة في المسرحية لا تقارن بشخصيات توفيق الحكيم النسائية الاخرى مثل بركسا وشهرزاد وعنان وريم وجلاثيا .. انها صنف آخر من النساء فيه صلابة وذكاء وتعاطف ومشاركة . عندما يشترط حامد أبو راجية لتخليه عن الصفقة ان تعود مبروكة معه الى مصر ، يترك الفلاحون الامر لمبروكة لتفصل فيه . وتقول مبروكة « لاجل خاطر كفرنا يهون كل شيء » وتؤكد لاهل القرية « اتكلوا على الله وعلي ، انا لا صغيرة ولا عبيطة انا اقوم بها وزيادة » .. وذهبت مبروكة مع حامد بك الى مصر ، ولعبت دورا مهما في حماية القرية وحماية نفسها منه .

وان كان هذا الموقف الذي وقفته مبروكة فيه جانب من البعد عن حقيقة القيم الاجتماعية في ريفنا المصري . ولكنه على اية حال امكانية انسانية من حق الفنان ان يطورها وان يبرزها . وبهذا الاحساس العميق بالحياة والارض وبهذا الصراع — على سذاجته — من أجل الحصول على الصفقة ، وبهذه الشخصيات البسيطة الصادقة التي تقوم على اكتافها احداث المسرحية وبهذا النموذج الجديد للمراة الريفية على شذوذه ، وبهذا الانتصار الاخير الذي يتوج جهود الفلاحين .. بهذا كله يتوافر لهذه المسرحية حظ كبير من الاتجاه الواقعي الجديد .

وان كانت تدل في الوقت نفسه على انعزال نسبي عن حقيقة الاوضاع الاجتماعية في ريفنا المصري .

أما الاداء اللغوي للمسرحية فعلى درجة كبيرة من الدقة والجمال ، شأن الاداء اللغوي لمسرحيات توفيق الحكيم جميعا ، وان تميزت هذه المسرحية بميزة لغوية خاصة ، سنعرض لها بعد قليل .

فتوفيق الحكيم يزن الفاظه ويصوغ جمله وحواره السلس في عناية فائقة واصالة . وتكاد تقترب كثرة من تعابيره اللغوية من لغة الشعر دون أن يحرمها هذا الاحساس بالصدق المباشر والواقعية . فحلاق القرية يدافع عن مهنته فيقول « دقنه بخير استلمناها كمثل عش النحل وسلمناها كمثل كوز العسل » .. وسعداوي يهتف بجدة تهامى محاولا اقناعها بالمشاركة بنقودها في الصفقة فيقول

« الكفن ماله جيوب يا خاله . الكفن ماله جيوب .. الميت ما يخرج معه حاجة ، الميت ما يحمل نفسه . اتركي خارجتك لغيرك وربك يدبرها » .

وعوضين يهتف باهل القرية لتوديع حامد بك « يا اهل البلد هاتوا المداسات العتيقة ، وارموها وراه . هاتوا القلل الفخار القديمة واكسروها وراه .. وراه.. وراه .. داهيه لا ترجعه » .

إن لغــة توفيق الحكيم ليست مجرد تعابير تحمل معاني ، ولكنها نظـم فنــي ممتاز ، ولغة مسرحيه أصيله ، وهي لا تجعل من الحوار مجرد كلمات وجمل يتبادلها اشخاص ، بل تجعله صفة فنيه في داخل الجمل نفسها ، تجعل في التعبير نفسه قوة حوارية جاذبة . يتدفق عبرها الحدث في طواعية ويسر .

على ان الميزة الاولى للغة هذه المسرحيه انها وسط بين الفصحى والعامية ، فكلماتها فصيحة وان تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية ، اما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية .

والواقع انها تجربة جديرة بالتقدير ، جديرة بالدرس الجاد . فلقد نجح توفيق الحكيم في هذه التجربه الملهمة ان يزيل من التركيب اللغوي الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة . ونجح في أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح . واقام من هذا لغة تجمع بين التركيب الفصيح والعامي ، وتقارب بينهما في غير أفتعال . وهو لم يقف في تجربته عند حدود الكلمات العامية ذات الاصول العربية ، ولا اقتصر عــلى الكلمات الفصيحة المتداولة ، فلم تكن القضية عنده هي قضية تلقيح اللغة الفصيحة بكلمات عامية ، او قصر اللغة العامية على كلماتها الفصيحة ، بل كانت القضية عنده أولا وقبل كل شيء هي قضية نظم لغوي ، قضية تركيب لغوي استطاع به أن يخلق بالفعل تقاربا طبيعيا بين اللغتين العامية والفصحى .

ولقد استعان توفيق الحكيم لتحقيق هذا بعدة وسائل ، فتخلص في جملته الفصيحة من أن المصدرية ، ومن لم النافية ومن حروف العطف والاسماء الموصولة، وتجنب التثنية في الافعال والاسماء وباعد بينه وبين حروف الاشارة ومواضع التنوين ، واستعان بها النافية وتوسع في استخدام التقديم والتأخير في العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية وخرج من هذا كله بلغــة فصيحة العبــارة الى حد كبير ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة بــل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الاقليمية .

ولقد أتاحت هذه اللغة لتوفيق الحكيم أن يجري على ألسنة شخصياتــــه عشرات من الامثال والتعابير والحكم الشعبية .

ولقد تلاحمت هذه التعابير الشعبية في سياق القصة تلاحما طبيعيا لا افتعال فيه ولا تعسف .

الا ان توفيق الحكيم في بعض الاحيان النادرة يستخدم كلمات فصيحة اقوى من السياق أو كلمة عامية دون السياق ، فيضطر الى وضعها بين قوسين . فهو يقول مثلا على لسان جدة تهامي « وصيتي له بعد موتي ان تكون دفنتــــي

مشرفة » . ومشرفة هذه لا تستقيم مع السياق الجديد للغة .. وكذلك استخدامه لكلمة « حقا .. » في أكثر من موضع . وهو يقول على لسان عوضين « سبق فلت لنا بعضمة لسانك » فيضطر الى وضع العبارة بين قوسين . الا انها – كما ذكرت – كلمات نادرة لا تقلل بحال من الاحوال الاهمية البالغة لهذه التجربة .

انها تجربة بالغة الاهمية بحق . لا كلغة للمسرح وحده كما أراد توفيق الحكيم، وانما كأساس لدراسة لغوية نتعرف بها على امكانيات لتخفيف النحو العربي مما يثقله . ونصل منها الى حلول لكثير من مشكلات هذا النحو ، كما نتعرف بها على العلاقة بين النظم اللغوي الفصيح والنظم العامي . وهي دراسة لا تقوم على غير اساس . وانمـا تستند الى وثيقة فنية حية نتذوقها ونتفاعل معها وتترك في نفوسنا آثارا صادقة . ولا شك ان تمثيل هذه المسرحية سيتيح مجالا لتامل أشد عمقا لهذه التجربة اللغوية الجديدة .

ولست من جانبي مؤهلا للقيام بهذه الدراسة اللغوية ، ولهذا أهيب بعلماء اللغة أن يولوا هذه التجربة ما تستحقه من عناية ودرس .

على أن هذه التجربة من الناحية الفنية تصلح بالفعل اساسا لقيام لغـة مسرحية موحدة كما يقول توفيق الحكيم ، ومن الخطأ ان نخلط بين هذه المحاولـة وبين محاولة اقامة لغة عالمية موحدة كالاسبرانتو كما ذهب بعض النقاد .

ان هذه اللغة المسرحية الموحدة التي ينادي بها توفيق الحكيم هي ذات لغتنا الاجتماعية ، ذات الكلمة التي ننطق بها ، وذات التركيب اللغوي الذي نصوغه . انها مجرد محاولة لتخليص اللغة من الزوائد والتعقيدات التي تبعد باللغة عن الواقع الحي ، وتقيم الحواجز والابعاد بيننا وبين الرؤية الفنية الصادقة والتـذوق السليـم .

ومن الخطأ كذلك ان نرفض هذه اللغة على أساس انها لا تساعد على ابـراز الشخصيات . فالواقع ان الشخصية المسرحية لا تبرزها عامية اللغة ولا تطمسها فصاحتها . فالعامية قد تستخدم استخداما لا يساعد على ابراز الشخصيات علـى حين أن اللغة الفصيحة قد تستخدم استخداما يساعد على ابرازها .

ومسألة ابراز الشخصيات المسرحية ، أولا وقبل كل شيء ،هي مسألة طريقـة نظم الحوار واسلوبه ، ومدى استجابة الشخصيات لاحداث القصة في مواقفها المختلفة . ولا شك ان الحوار العامي الخالص اقرب الى طبيعة الشخصيات مـن اللغة الفصحى . وانما هي طريقة استخدام اللغة فنيا لاداء هذا الفرض .

وهذه اللغة الجديدة التي يقدمها توفيق الحكيم في وثيقة الفنية فيها فضيلة العامية . أي القرب من واقع الشخصية ، وفيها في الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسر لكافة الناطقين باللغة العربية ، فضلا عن الطواعية لمختلف اللهجـات الاقليمـة .

وينقلنا هذا الى المسألة الثانية التي أثارها توفيق الحكيم ، وهي التقريب بين شعوب اللغة العربية ، ولا شك أن هذه ايضا قضية بالغة الاهمية في هـذه المرحلة الخاصة من حياة امتنا العربية التي نسعى فيها للتوحيد بين تجاربنا الفكرية

والعاطفية ، كأساس للتوحيد الشامل بين أمتنا العربية .

ان اللغة العامية في هذه المرحلة بالذات عقبة دون التذوق الشامل للادب في وقت نحن فيه أحوج ما نكون الى وحدة الفكر والوجدان والارادة ، ولهذا فان تجربة توفيق الحكيم تقدم أساسا لغويا صالحا لوحدة التعبير في الادب العربي الحديث في حدود الفن المسرحي على الاقل . ومن الانصاف ان نذكر هنا أن الاديب بدر نشأت كان له فضل السبق في هذه التجربة اللغوية الجديدة في حدود القصة القصيرة .

على ان المسألة ــ كما ذكرت ــ ما تزال تحتاج الى مزيد من العناية والدرس، فضلا عن التجريب والممارسة الخلاقة على خشبة مسارحنا ، لا في القاهرة وحدها ولا في أقاليمنا المصرية وحدها ، ولكن في مسارح البلاد العربية جميعا . اننا بهذا الدرس ، وبهذه الممارسة الخلاقة ، نستطيع ان نستخلص من هذه التجربة الملهمة التي اتاحها لنا توفيق الحكيم دروسا بالغة الاهمية لادبنا العربي المعاصر .

« الرسالة الجديدة »
اكتوبر ١٩٥٧

فلسفة توفيق الحكيم

في « رحلة الى الغد »

لعل اديبا عربيا معاصرا لم يحظ من جماهير المثقفين بالمحبة والتقدير اللذين يحظى بهما توفيق الحكيم . ولا شك ان منحه ارقى وسام من اوسمة جمهوريتنا العربية هو تعبير عن هذه المحبة والتقدير ، فضلا عن انها لفتة طيبة من جانب الدولة تتوج هامات الادباء العرب جميعا بالاعتزاز والفخر .

الا ان محبتنا لتوفيق الحكيم وتقديرنا لجهوده في خدمة الادب والثقافة العربية لا تمنعنا من ان نختلف مع توفيق الحكيم اختلافا كبيرا في كثير من القيم الادبية والفكرية التي تسود اغلب مؤلفاته المسرحية والنظرية .

لهذا فمهما كشف هذا المقال من خلاف بين بيننا وبين توفيق الحكيم حول تقدير « عالم الغد » ، ومهما تضمن من مناقضة للمضمون الفكري لمسرحيته « رحلة الى الغد » ، فان هذا لا يقلل ابدا من محبتنا له وتقديرنا لجهوده ، وتطلعنا الى مزيد من انتاجه الادبي والفكري الذي نرجو ان يكون اكثر استجابة لاحتياجات واقعنا العربي الجديد .

في غمرة الانتصارات الباهرة التي يحققها الفكر البشري اليوم ، بفضل سيطرته على قوانين المجتمع وقوانين الطبيعة على السواء ، هذه الانتصارات التي تتمثل ــ اساسا في اقامة النظام الاشتراكي العلمي في اكثر من ثلث العالم وتوجيه الطاقة الذرية لخدمة السلام والتعمير والتقدم البشري ، واطلاق الاقمار الصناعية .

في غمرة هذه الانتصارات التي يتحقق بها ميلاد عالم جديد ، لا استعمار فيه ولا استعباد ، ولا استغلال ، ولا طبقات ، ولا جوع ولا جهل ولا بطالة ولا تخلف بل تقدم مطرد الى غير حد .

في غمرة هذا كله ، ترتفع في انحاء من العالم اصوات متفزعة معولة ، تسعى لتشويه هذه الانتصارات ، والتهوين من قيمتها ، واشاعة ضباب من الذعر والتشكك والتشاؤم حول الجهود المبذولة لمواصلة هذه الانتصارات ، والتطلع في ثقة واستبشار الى عالم الغد السعيد .

وهي اصوات ليست غريبة او جديدة على مواكب البشرية المجاهدة ، فطالما

سمعتها عند منعطف كل جديد ، وفي كل مرحلة من مراحل انطلاقها وتطورها ، ولكنها واصلت دائما طريقها دون توقف .

منذ بداية الثورة الصناعية ، والنهضة العلمية الحديثة وخلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، ومنذ بداية قرننا هذا حتى اليوم ، وهذه الاصوات المعولة ، ترتفع بالتحذيرات ، تتمثل تارة في دعاوى الادباء الرومانطيقيين ، وتارة اخرى في فلسفات المثاليين ، وتارة ثالثة في نبؤات الادباء والمفكرين المنذرين بوشك وقوع الكارثة من امثال سبنجلر وهكسلي واورويل وعشرات غيرهم في قرننا هذا .

بعضهم اكتفى بالدعوة الى أن نهجر مدننا الصاخبة ، وحضارتنا الصناعية الجديدة ، ونعود الى القرية الهادئة النائمة ، او غاباتنا الدافئة العريانة ، وبعضهم راى في انتصار الصناعة الآليــة ، هزيمة لانسانية الانسان ، فدعا الى تحطيم الالة وتخليص الانسانية من شرورها .

ولعل مسرحية « رحلة الى الغد » لتوفيق الحكيم هي اول محاولة ــ فيما اعرف ــ تتأثر خطى هذه الدعوة الاخيرة ، وتعبر عنها في ادبنا العربي المعاصر .

وما أحب ان اقوم بمقارنات سطحية بين مسرحية توفيق الحكيم وغيرها من الكتب والروايات التي حملت الدعوة نفسها ، كما يفعل بعض نقادنا اليوم ، لاسارع فاتهم « الحكيم » بالاقتباس او السرقة ، فما هكذا تدرس الظواهر الادبية المتشابهة وما هكذا يُدرس عمل اديب بمعزل عن مذهبه الفكري الذي يتمثل في كل ما كتب .

والواقع ان« رحلة الى الغد » لتوفيق الحكيم ، رغم ما يقوم من مشابهات فـي الفكرة والدعوة بينها وبين انتاج بعض ادباء اوربيين وامريكيين ، فانها تعد فـي الحقيقة امتدادا ادبيا وفكريا لاعمال توفيق الحكيم السابقة ، سواء في مسرحياته او في كتابه النظري « التعادلية » . انها محاولة جديدة من جانبه لتأكيد فلسفته في الانسان ، مستعينا بما وصل اليه العقل البشري على أيامنا هذه من اكتشافات علميــة .

وتوفيق الحكيم يحقق بهذا ما سبق أن عناه في كتابه « التعادلية » بقولـه « لن يصل الاديب او الفنان الى تحديد موقف الانسان في زمانه وعالمه ومجتمعه وعصره ، اذا انقطعت صلة الادب او الفن بالعلوم والافكار المحيطة بــه . علـى ان المسألة عند توفيق الحكيم ليست مجرد صلة بالعلوم والافكار ، فمهمة الاديب او الفنان كما يقول بحق « ليست مجرد تصوير هذه العلوم او تجسيد هذه الافكار ، بل ان واجبه اعتبار هذه العلوم والافكار مادة غذائية تنفعه في بناء الانسان مـن جديد بناء حرا ينبع وحيه من صميم موهبته الخاصة في الخلق والملاحظة والمحاكاة» .

معنى هذا بغير شك أن الاديب او الفنان يختار من نتائج العلوم ما يصلح مادة للتعبير عن فلسفته الخاصة . ولهذا فمن واجبنا ان نؤكد نحن هنا انـــه قد يتخذ الاديب او الفنان من حقائق العلم مادة غذائية لادبه او فنه ويبقى ادبه او فنه مع ذلك ــ في جوهره ــ معاديا للفكر العلمي ، معاديا للنظرة العلمية للاشياء .

ولهذا فالقضية ليست أن يستفيد الاديب او الفنان في ادبه من الوقائـع العلمية ، أم لا يستفيد ، بل القضية في رأيي هي على اي وجه يستفيد بهذه الوقائع

وما هي الدلالة الاجتماعية لهذه الاستفادة .

ان توفيق الحكيم يستفيد بما يبهره اليوم من نتائج العلم الحديث ، وخاصة الصواريخ . على انه لا يؤكد بها ايمانه بالتنظيم العلمي للمجتمع ، او بالنظرة العلمية الى الحياة ، ولا يستبشر بعالم الغد ، وانما يستفيد من هذه النتائج ليؤكد بها معانيه وقيمه السابقة التي طالما نثرها في مسرحياته وكتبه ، فيعيد بناءها في اطار جديد من العناصر والعلاقات .

ولهذا نجد ان جوهر الصراع الذهني في هذه المسرحية هو جوهر المأساة البشرية كما يعرضها في اغلب مسرحياته ، ويلخصها في كتبه النظرية .

ان جوهر هذه المأساة هو اختلال التعادل وانعدام التوازن بين قوتين هما العلم والايمان ، او العقل والقلب ، او الفكر والعاطفة . ان طغيان احداهما على الاخرى يعني كارثةبشرية .على اننا نتبين في فلسفة الحكيم ان هذه الكارثة تتمثل اساسا في طغيان العقل والعلم ، اكثر مما تتمثل في طغيان الايمان والقلب .

ان ازمة انسان اليوم او مأساة العصر الحديث على حد تعبيره ، تبرز في هذه المحاولة . لقد «وقف تطور الايمان القلبي ... واستمر التفكير العقلي يتطور وحده في قفزات باهرات ، جعل العصر الحديث ، ينسى النموذج الاصلي وهو الكائن الارقى ، او فكرة الله، ولا يرى غير العقل المنتصر بمفرده (التعادلية ص٤٧)». ويرى توفيق الحكيم ان هذا الاختلال في التعادل بين تطور الفكر وتطور الايمان ، قد عرقل سير الانسان في طريق الرقي الكامل .(ص ٤٨) .

و« رحلة الى الغد » في الحقيقة ليست الا رحلة الى حاضرنا ورحلة يواجهنا فيها توفيق الحكيم بمأساة عصرنا ــ كما يراها هو ــ في صورة متضخمة . لقد استخدم رحلته الى الغد سبيلا لتضخيم المأساة ، وتكبير ابعادها ، حتى يثير فينا الفزع و« التأمل » ، ويحذرنا مما يمكن ان ينتهي اليه عالمنا الراهن ، لو واصل تطوره على النحو ذاته .

« ورحلة الى الغد » تدور اساسا حول موقفين ، « موقف الى جوار العقل والعلم ، وموقف الى جوار الايمان والقلب » .والى هذين الموقفين تنتسب شخصيتان رئيسيتان في المسرحية .

اولاهما يطلق عليها « الحكيم » اسم السجين الاول وهو طبيب . ولعل لمهنته رمزا في المسرحية . فهو عاطفي ، ذو مشاعر انسانية متدفقة ، يحب الفنون والآداب. وفي حياته حب كبير بلغ به حد الجريمة ،« جريمة القتل . ولكنه لم يقتل لمال، ولمنصب ، وانما قتل من اجل الحب . اراد ان ينقذ امرأة يحبها من زوج تكرهه فقتله ثم تزوجها ، فتبين له انها خدعته وانها انما اتخذته جسرا لتنفيذ اغراضها .وسرعان ما تخلصت منه هو كذلك ... لتتزوج بآخر . وها هو ذا الان سجين ينتظر تنفيذ حكم الاعدام فيه صباح الغد .ولكنه بدلا من ان يعدم ، يحمل في صاروخ عبر الفضاء ، مع مزيل له هو السجين الثاني . لقد اختارت له الدولة هذه المهمة بدلا من الاعدام على ان يعفيا من الاعدام لو عادا الى الارض سالمين . ولعل توفيق الحكيم اراد ان يطبق هنا الحل

الذي دعــا اليه في« التعادلية » ، وهــو مقابلة الشر بعمل نافع للمجتمع ،فبدلا من قتل المجرم مثلا ،نكلفه بعمل منتج مثمر يعوض به عن شره . على ان المهم هنا ان نذكر ان هذا السجين الاول قد اكد لنــا ملامحه السابقة جميعــا من خلال الرحلة فــي الفضاء حتى وصل بهمــا الصاروخ الى كوكب معدني ، كمــا ان هذه الملامح ذاتهــا تتأكــد كذلك عندمــا عاد بهمــا الصاروخ مرة ثانيــة الى الارض بعد ثلاثمائة عام. ان الصاروخ ما يكــاد يحمله خارج الجاذبيــة الارضيــة حتى يهتف باسم زوجتــه، رغم خيانتهــا لــه . وهــو في الصاروخ رجل مــا زال يحتفظ في داخله بكــل طبيعته الاخلاقيــة . ومــا يكــاد يعــود الى الارض ثانية ، حتى نراه متمسكــا بعواطفه وايمانه ، مدافعا متشددا عنهما ، مضحيا من اجلها ، مما يفضي بــه مــن جديد الى السجــن والعزلة عــن المجتمع .

اما الشخصية الثانية فهــو السجين الثاني وهو مهندس . وفي هذه المهنــة كذلك رمز لغلبة طابع العقل العلمي على شخصيته . ولقد قضى طفولته في مقهــى لعمه كان يأوي اليه الهاربــون واللصوص ، وهــو قاتل ايضا . ولكنه لم يقتل بدافــع الحب وانمــا بدافع المال، ولانجاز مشروعاته الهندسية الضخمة . تزوج اربــع زوجات وقتلهن جميعا ليرثهن . وهو رجل عملي ، وكان في طفولتــه يهوى اصــلاح اجهزة الراديو الفاسدة ،ويطلق عليه السجين الاول اسم « المخرطة الكهربائيــة ».

والسجينان كما نرى يمثلان طرفي التناقض بيــن العاطفة والقلب والايمــان من ناحية ، والعقل من ناحية اخرى . وتوفيق الحكيم يطلقهمــا معا في صــاروخ عبر الفضاء ، ثم يسقطهمــا معــا الى الارض او الى عالم الغد بعــد ثلاثمائة عــام ليختبر في كل مرحلــة من هذه المراحل فلسفــة كل منهمــا في مواجهة الاحداث والمواقف الجديــدة .

اما مرحلة الصاروخ فكانت مجالا في البداية للتعارف بينهما ثم كانت مسرحــا لمناقشة نقطة اولــى في فلسفة المسرحية هي « الحقيقة الاخلاقيــة والعاطفية » . فالسجين الاول لا يذكر شيئا في رحلة الفراغ والضياع الا اسم زوجته ،والسجين الثاني لا يحتمل الحياة فيالصاروخ في ظل احتقار . وفي اللحظة التي يكاد الصاروخ ان يصطدم بجسم سماوي ،ويتهيأ السجينان للموت ، يهتف السجين الثاني بالسجين الاول « انك تحتقرني .. سامحني .. هل صفحت » .

ويلخص توفيق الحكيم هذا الموقف كله على لسان السجين الاول بقوله « مــا زلنــا وسط الفراغ الكوني نتأثر بالكلمة المهينة ، ونخشى الحقيقــة الشائنــة ، ونحاول ان لا يصغر احدنــا في عين اخيه « ص ٧٥ » .

وهو معنى من اجمل معاني المسرحية . على ان الغريب في الامر ، او الطبيعي بالنسبة لفلسفــة المسرحية على وجه اصح ، ان يكون السجين الثاني موضع احتقار السجين الاول لانه قتل زوجاته الاربع لتحقيق اهدافه الهندسية ، ولا يكون السجين الاول موضــع احتقار اصلا . رغم انه قاتل ايضا وان يكون دافعه هو الحب .كأنما توفيق الحكيم اراد ان يميز القتل بدافع الحب ، وان يجعله فوق الاحتقار . فهــذا قتل عاطفي ،ينبوعه القلب ، اما الاخر فقتل عقلي دوافعه علميــ خالصة . وهــذا

المعنى يؤكـد الفلسفة العامة لتوفيق الحكيم .

وفي هذه المرحلـة من المسرحية يؤكـد توفيق الحكيم معنى اخر . هو نسبيـة القانون العلمي . ويرمز الى هذا بانعدام الجاذبية ، عندمـا يفكـر احد السجينين في القاء نفسه من الصاروخ . وهكذا يقيم توفيق الحكيم تقابلا رمزيـا بيـن بقاء الحقيقة الاخلاقية والعاطفيـة وثباتها واطلاقيتها ، وبين تغير القوانين العلمية ونسبيتها .

وهذا معنى اخـر من المعاني الاساسية للفلسفة العامة لتوفيق الحكيم .

فاذا ما انتقلنـا بعـد ذلك الى الكوكب المعدني الذي سقط فوق ارضـه الصاروخ ، لتبينـا انه في الحقيقة ارهاص وتمهيد لعالم الغـد ، كمـا سيصوره الفصل الاخير من المسرحية . انه كوكب معدني بغير خلية حية ، لا شجر ولا ماء ، ولا هواء ، كل شيء فيها متجانس ، حركة الرئـة والقلب تتـوقف فـي صـدر السجينين ، ومع ذلك يعيشـان ، يعيشان حياة ليس فيها جوع ولا مـرض ، ولا موت ، ولا حس بحر ولا ببرد . حياة ليس فيها احتياج ، ولهذا فليس فيها عمل ، ولا توقع ، ولا حرية . لا حاضر فيهـا ولا مستقبل . لقد استحال السجينان الـى مخلوقيـن يعيشان بالكهرباء ، وفقـدا بهذا انسانيتهما . الا ان الخيط الوحيد الذي بقي لهما من هذه الانسانية هو الماضي . ولهذا يأخذ السجين الاول فـي استعادة صور من ماضيه ويصوغها تليفزيونيا بدمـاغه . امـا السجين الثاني ، فيعجز حتى عن هذا ، لانه بلا ماض . وسرعـان مـا يسأم السجينان هذه اللعبة ، لعبة استعادة الماضي ، ويفكـران في الانتحار تخلصا من سأم هذه الابدية وجمودها .

ثم يشرق عليهمـا الامل من جديد ، متمثلا في الصاروخ .. انه رابض علـى ارض الكوكب بلا حراك .

لو استطاعـا ان يصلحا الصاروخ ويعودا به الى الارض ؟ لماذا لا يحاولان ..

وهكذا تدفعهم « الحاجة » الى « العمل » الى « المحاولة » ... وبهذا يستعيدان انسانيتهمـا مـن جديد .

لقـد كان هذا الكوكب المعدني رمزا لما يمكـن ان تكـون عليه الحياة من جمود ، لو اشبعت الحاجت الى حد الكمال ، واستحـال التغيير ، وتلاشت امكـانيـة العمل ، وتوقف القلب ، وانعدم الحب ، وفقد الانسان بهذا انسانيته ولم يبق له من مخرج الا الماضي واللعب او الانتحار .

ولو لـم تنبثق فكرة اصلاح الصاروخ لكان هذا هو المصير الابدي للسجينين .

والكوكب المعدني ليس على وجه الدقة عالم الغد عند توفيق الحكيم ، بل لعله ان يكـون عالم ما بعد الغد . ولكنه كـان ــ كمـا ذكرت ــ تمهيدا نقديـا لكثيـر من القضايا التي ستثار في عالم الغد في الفصل الاخير .

فاذا عدنا معهمـا بالصاروخ الى الارض ، وجدنا فاصلا زمنيـا يبلغ ثلاثمـائة عام يفصلهمـا عن الارض التي انطلقـا منهـا في البدايـة تمامـا كأهل الكهف . وان اختلف بهمـا المصيـر في عالم الغد .

فعالم الغـد عالم انتهى فيه عهد الجوع ، وانتفت الحاجة ، وطالت الاعمـار وبلغت الانسانية حد الاشباع لكل احتياجاتها المادية ، وفرة هائلـة في الانتاج ..

الرجل الآلي يفعل كل شيء ... القهوة والشاي والحساء تجري في الانابيب بغير مقابل لكل البشر . ولكن مـاذايفعل الناس ؟ . لا شيء .. لا حاجة تدفعهم الى عمل الا الملالة.. بل انهم فقدوا ايضا عادة العمل ... ولم يعد امامهم الا اللهو والعبث او الانتحار . لقـد اصبحت العلاقات الجنسيـة تنظم لتحسين النسل وتحديده ، وانتفى – او كاد – الحب العاطفي ، امـا الناس فانهم كالالات الخربة الصدئـة ، تتحرك بغير اتجاه ،بغير هدف في الشوارع ؟ ونسبة الانتحار بينهم فيازدياد مطرد.

هذا هو عالم الغد كما صوره توفيق الحكيم ... اشباع للاحتياجات الماديـة وفقر مدقع لكل ما هو وجداني روحي ، ولهو وملالة ... ولا عمل .

ولهذا كان من الطبيعي ان يختلف السجينان في هذا العالم ، في موقفهمـا منه ، واستجابتهما له . السجين الاول يعجب بحسناء سمراء ، عضو في حـزب الماضي ، ويلتقي معها فكريا وعاطفيا حول اهداف هذا الحزب ، التي تتلخص فـي الدعوة الى الحب والايمان وتحطيم الآلة ، والعودة الى العمل اليدوي ، ما دام في هذا سعادة للناس . وسمرة هذه الحسناء هي رمز لظلال الماضي ، او هي لو شئنا التفسير الحرفي في ضوء الفلسفة العامة لتوفيق الحكيم ، فهي رمز للشرق (١) الذي دافع عن قيمه الروحية والغيبية بحرارة في « عصفور من الشرق » . وان يكن المضمون الروحي والغيبي لهذا الرمز – في الحقيقة – لا ينطبق على جوانـب من حياة الشرق وحده ، وانما ينطبق كذلك على فلسفات كثيرة معاصرة في الغرب نفسـه ، ولهذا فالتفرقة بين الغرب والشرق على هـذا النحـو تفرقة سطحيـة قـاصرة .

اما السجين الثاني المهندس فيجد في عالم الغد تجسيدا لاحلامه . ويعجب بحسناء شقراء ، عضو في حزب المستقبل . ولعـل توفيق الحكيم يرمز بلون شعرها الى حزب التقدم ، او لعله – وهو الارجح بحسب فلسفـة هذه المسرحيـة وبحسب الفلسفة العامة لتوفيق الحكيم – يرمز الى الغرب ، بماديتـه الآليـة ، وفرديته المتسلطة ، كما يتصوره توفيق الحكيم . وهذا التصوير بغير شك تصوير تجريدي كذلك لما يسميه توفيق الحكيم بالغرب ، لانه لا يبصر بقـوانينه الموضوعية ونظمه الاجتماعية السائدة ، وطبيعتها المتخلفة ، ولا يكشف العلاقة بين الفهـم الآلي للعلم ، وبين هذه النظم الاجتماعية المتخلفة . ولهذا فان ما يرمز اليه توفيق الحكيم بالغرب ، ليس هو مطلق الغرب ، بل هو الغرب الاحتكاري .

على ان المهم ان نذكر هنا ان السجين الثاني يلتقي كذلك فكريا وعاطفيا مع هذه الحسناء الشقراء ، ومع اهداف حزبها ، هذه الاهداف التي لا تخرج عـن مجرد الدعوة الى مواصلة التقدم الآلي . وحزبها هو الحزب الذي يسيطر عـلى جهاز الدولة في المسرحية . اما الحزب الآخر ، حزب الماضي ، فقد فاز في الحكم منذ سنوات ، ولكنه لم يستطع ان يحقق شيئا من برنامجـه ، واكتفى ببعض المشروعات في مجال الادب والفنون الجميلة .

(١) نبهني الى هذا المعنى الاستاذ عز الدين اسماعيل في الندوة التي عقدناها في اتحاد الادبـاء لمناقشة هذه المسرحية .

وينتهي الامر في المسرحية بالسجين الاول الى العزلة الاجتماعية في مدينة السكون ، راضيا أن يأخذ مكان السمراء في هذه المدينة ، عندما حكم عليها بالعزلة فيها لاتهامها بالثورة . وهكذا يدخل السجين الاول السجن مرة اخرى — كما يقول له صديقه السجين الثاني — من اجل امراة . انه يدخله في الحقيقة من اجل حبه ، وايمانه وبسبب تمرده على عالم الغد ، عالم العقل والعلم . ويكاد يردد ما رددته بريسكا في أهل الكهف على لسان ميشيلينا : « ان هذا الزمان .. لم يعد فيه صفاء في النفوس ، ولا عمق في القلوب ، ولا وداعة سماوية » .

* * *

والمسرحية كما نرى تجسيد لجوهر فلسفة توفيق الحكيم في أزمة العصر الحديث . انها الاختلال في التوازن بين العقل والقلب ، بين العلم والايمان . وتوفيق الحكيم في الحقيقة لا يدلنا على خطة لتحقيق هذا التوازن بشكل ايجابي، وانما يكتفي بأن يسفه معجزات العقل والعلم ، ويبشر بالخلاص بالايمان والقلب ، فيخلّ هو نفسه بالتوازن الـذي يريده .

والحقيقة ان المشكلة ليست مشكلة توازن ، او تعادل ، فليس العقل منطقة مستقلة من حياة الانسان ، وليس للقلب منطقة اخرى مستقلة ، وليس العقل — كما يقال — قمة فكرية باردة ، وليس القلب صندوقا من العواطف العفوية غير الواعية .

ان العاطفة تغذي العقل ، كما يشذب العقل العاطفة . انهما وظيفتان متكاملتان في حياة الانسان وفي حياة المجتمع . والتطور العلمي للفرد ، وللمجتمع على السواء لا يلغي حساسية الانسان ولا يطفيء عاطفته ، ولا ينفي ثقافتهالوجدانية العميقة ، بل ينميها ويطورها .

والمشكلة في الحقيقة ليست تناقضا اصيلا بين العقل والقلب ، بين العلم والفنون والآداب مثلا ، وانما هو تناقض مفتعل ، هو ثمرة اوضاع اقتصادية واجتماعية متخلفة .

فالعلم قد يفهم أحيانا فهما آليا ميكانيكيا خالصا ، فهو ليس الا التروس والعجلات وأنابيب الاختبار ، والمشارط القاطعة ، ولهذا يقف به هذا الفهم في مواجهة كل مظهر انساني للبساطة او الجمال او الاخلاق او القيم الروحية .

والواقع انه فهم عتيق للعلم ، ما يزال يرثه بعض الادباء والمفكرين من القرن الثامن عشر ، وتغذيه حتى اليوم بقايا اوضاعنا الاقتصادية والاجتماعية المتخلفة .

والتطور العلمي في الحقيقة ما لم يوضع بالفعل لمصلحة البشر المنتجين جميعا ، لا لمصلحة حفنة ضئيلة طفيلية منهم ، وما لم يستهدف ترقية الحياة ، وتنميتها ، لا استنزاف المكاسب والارباح ، فانه يصبح بالفعل نقيضا للعاطفة ، والقلب ، نقيضا للقيم الوجدانية للانسان .

أما عندما يصبح العلم وثمراته ملكا للناس جميعا ، فلن يبرز هذا التناقض بين العلم ووجدان الانسان ، بلّ سيوظف هذا العلم لاشباع هذا الوجدان واستنبات أفضل ما فيه ، واطلاق الطاقات الاخلاقية والعاطفية الكامنة فيه .

وتوفيق الحكيم شأنه في هذا شأن طائفـــة من الادباء والفنانين والمفكرين يستخلصون احكامهم وقيمهم ويعممونها من واقع زائل ، هو واقـــع المجتمعات الاوروبيه والاميركيه المتخلفه التي يسيطر على مصائرها الاستعمار والاحتكار . على حين ان التطور العلمي في البلدان الاشتراكية ــ مثلا ــ قد صاحبه تطور مماثل في الثقافه ، وتطور في المستوى الاخلاقي والوجداني للانسان . وزال بهذا التناقض المفتعل بين الفكر العلمي والقيم الوجدانية .

ان القبلة الآلية الباردة الخالية من العـــواطف التي تدعو الحسناء الشقراء صاحبها السجين الثاني ــ في هذه المسرحية ــ الى ممارستها معها ، ليست نتيجة سيادة الآلة في المجتمع ، بل هي في الحقيقة انعكاس لوضع اجتماعي متخلف ، اندرت فيه قيمة العواطف ، وخلقت فيه فئـــــة من العاهرات ، وشاعت قيم الاستغلال ، واضمحلت الثقافة الانسانية . والمسؤولية في هذا لا تقـع علـى الآلة والتقدم العلمي ، وانما تقع على النظام الاجتماعي نفسه .

وتنقلنا هذه المشكلة الى مشكلة اخرى هي التناقض الموهوم كذلك بين الانسان والآلة . فاستخدام الآلة وانتشارها يعني اهـــدار انسانية الانسان . وهذا وهم كبير . فالآلة في الحقيقة ليست الا امتدادا فسيولوجيا واجتماعيا لقدرات الانسان نفسه ، انها امتداد وتطوير لسمعه ولبصره ولقدميه وذراعيه وفكره . انها امتداد لحواسه وملكاته ، امتداد لجهازه العصبي ، وهي ثمرة لعمله ووعيه الاجتماعيين ، وهي وسيلته للسيطرة على واقعه الاجتماعي والطبيعي ، وسبيله لتطوير هـذا الواقع وفتح آفاق عريضة أمامه للتقدم والازدهار ، ولهـذا فهي سلاحه من اجل الحرية الحقيقية .

والانسان هو صانع هذه الآلة ، صنعها خلال عمله الاجتماعي الطويل ، فهي جزء من تاريخه ، جزء من تطوره ، بل معنى من معاني هذا التطور ..

واستخدام الآلة في الحياة الاجتماعية لا يعني أن تصبح عواطفنا ومشاعرنـا كذلك آلية ، قبلتنا آلية ، ومحبتنا آلية . فالآلة في الحقيقة لا تستعبد الانسان ، بل تحرره كما ذكرنا ، تخلصه من الحاجة المادية ، وتتيح له الوفرة في الانتاج ، واليسر في العمل ، وتحرره من الضرورات التافهـــة ، والاعمال الرتيبة ، ليتفرغ لاعمال أجلّ وأعظم ، ليتفرغ للخلق والمتعة والثقافة .

ولكن الآلة لا يمكن ان تكون أداة تحرر حقيقي ما لم تكن ملكا للناس جميعا لا لحفنة ضئيلة طفيلية منهم . ولهذا فان الملكية الفردية لوسائل الانتاج هي التي تجعل من الآلات غريما للانسان ، عدوا ونقيضا لانسانيته ، ولقيمـه الوجدانية . ولا شك ان الملكية الاجتماعية لهذه الآلات هي السبيل الحق لتحرر الانسان من الاستغلال والحاجة والشقاء والملالة والتخلف المادي والثقافي على السواء . ان التنافس الذي يبرزه توفيق الحكيم وغيره من الادباء والفنانين والمفكرين بين الآلة والانسان هو تناقض كذلك غير اصيل ، وغير جوهري ، هو تنـــاقض مؤقت ، مستمد من طبيعة المجتمعات المتخلفة التي لم يتحرر فيها الانسان بعد من عبودية العمل المأجور بين نظام الربح والاستغلال الرأسمالي .

أن الآلة لن تطرد الانسان من عمله . كما يتصور توفيق الحكيم ، بل الـذي يطرده هو المحتكر لهذه الآلة . الحريص على ان يستنزف من قوة عمله ومن هذه الآلة أقصى حد ممكن من الربح . ان الآلة لا تصنع البطالة ، وانما الذي يصنـع البطالة نظام اقتصادي يستغل الآلة ، ويستغل الانسان لمصالحه الخاصـة . وعندما تصبح الآلة ملكا للمنتجين انفسهم لن تقوم بطالة ، بل سيتحقق أرقى مستوى لتقسيم العمل بينهم ، وسيتفرغ العامل المنتج ـ كما ذكرت ـ للثقافـة والمتعة الرفيعـة .

ولهذا فلا سبيل الى القول مع توفيق الحكيم بأن الانسانيـة باستخدامها للآلة ستصل يوما الى درجة اشباع كامل تستغني فيها عن العمل ، وتســود حياتها البطالة والملالة والرغبة في الانتحار . ذلك لان اشباع الحاجات الضرورية الاساسية للانسان لا يقضي على امكانية العمل ، بل يتيح له آفاقا جـديدة اكثر تطورا واكثر ابداعا . والحاجات البشرية لا تتوقف أبدا ، ولا تنقطع ، بل تتطور بتطور اوضاع الانسان ، الانسان الذي يسيطر على الآلة لمصلحة الناس اجمعيـن ، هو الذي يحسن باسمهم تنظيم العمل النافع لهم جميعا . وسيكون بغير شك عملا خلاقا حرا . . . لا عملا مفروضا . يقوم على السخرة والاستغلال والعبوديـة .

والمؤسف حقا ، ان ترتفع اصوات كتاب معـاصرين في أجزاء من عالمنا هذا التي تسود فيها الفاقة ، وسوء التغذية ، والبطـالة والجهل والتخلف المهين ، يهتفوا بنا حذار من عالم الغد ، انه عالم تتوفر فيه كل ضروريات الحياة ، مـن غذاء ومسكن وراحة ، ولكنه عالم لا عمل فيه . بل ملالة قاتلة ، وشحوب نفس وانتحار . ثم لا تـلبث هذه الاصوات أن تسعى لتشويه القيمة التحريرية الثورية للآلة باسم السعادة وباسم العمل ، بل تدعو الى تحطيمها والعودة من جديد الى العمل اليدوي ، الحرفي .

والواقع ان هذه المسرحية ومثيلاتها من التعابير الادبية لطائفة من أدبـاء اوروبا وأميركا ، هي تعبير عن فزعهم ازاء التقدم الانساني ، انها باسم اصطنـاع التناقض بين التطور العلمي والتطور الوجداني ، بين التقدم والسعادة ، توحي بأن العقل جمود ، وان العلم آلية ، وان التقدم شقاء ، كما توحي بأن الاملاق والجوع والعبودية ، هي مصدر للحب والسعادة .

انها دعوة بعث الكراهية في التقـدم الآلي ، ولافساد دلالتـه الانسانية والوجدانية ، انها دعوة لفقدان الثقة في المستقبل ، والرضى بالواقع رغم ما فيه من فقر وضيعة وتخلص ، انها محاولة لطمس طريق الثورة الاجتماعية .

ـ على اننا لا نستطيع ان ننكر ان توفيق الحكيم في مسرحيته هذه يثير قضيـة مهمة هي ان كل تقدم علمي ينبغي ان يكون مصحوبا بتقدم وجداني ، وهذا حـق بغير شك ، ولكن التقدم العلمي للانسان ـ كما ذكرنا من قبل ـ لا يناقض التقدم الوجداني للانسان الا في ظل أوضاع اجتماعية متخلفة ، هي الاوضاع الاحتكارية ، بل ان التقدم العلمي نفسه لا يواصل طريقـه الصاعد ، ونموه المتصل لمصلحة الانسانية في ظل هذه الاوضاع .

على ان توفيق الحكيم لم يبرز ضرورة الموازنة بين التقدم العلمي والتقدم الوجداني للانسان ، ولم يع بالاساس الاجتماعي الذي يتيح لهما ذلك . ولهذا تناولهما تناولا تجريديا مطلقا ، وأقام بينهما ثنائية وتناقضا حادا حاسما ، لا سبيل الى ازالته الا بالقضاء على احدهما . ولهذا نقول ان تعادليته في الحقيقة هي تعادليه لصالح جانب واحد من طرفي التعادل وهو جانب القلب والايمان ، على الرغم مما يوحي به توفيق الحكيم في مسرحيته وفي كتابه عن التعادلية ببقاء الطرفين معا في توازن وتعادل .

والحقيقة ان التعادلية لا تضع يدها على التناقض الحقيقي بين ظواهر الحياة والوجود ، ولهذا لا تكتشف سر الحرية والتطور فيهما .

انها تقيم تناقضا بين افكار مجردة ، ولا تتبين واقع التجربة الانسانية ، ولهذا لا يكون التناقض تناقضا موضوعيا ، بل تناقضا ذاتيا في اغلب الاحيان ، أو تناقضا غير جوهري ، او مفتعلا . وبهذا تفضي هذه الفلسفة الى دعوة تسمى تارة دعوة التوفيق والمهادنة ، بين طرفي التناقض ، دون حل موضوعي ، ودون ارتفاع الى تناقض اعلى ، وبالتالي دون حركة ودون تطور .. وهي تارة اخرى دعوة الى تغليب طرف من الطرفين على الطرف الآخر وهو دائما طرف القلب والايمان .

ففي مسرحيته هذه يضع حزب الماضي في تعادل وتوازن مع حزب المستقبل ، ولكن رغم ان حزب المستقبل هو الحزب الحاكم ، وان اغلبية السكان يصوتون له ، فان تفاصيل المسرحية ، توحي بأن الحق الى جانب حزب الماضي ، وتبشر بسلطانه في المستقبل .

والقضية في الحقيقة ليست قضية الدفاع عن القلب والوجدان الانساني في مواجهة العقل والعلم والآلية ، وليست كذلك قضية الدفاع عن العقل والعلم والآلية في مواجهة القلب والوجدان ، وليست في تغليب احد الطرفين على الآخر ، وليست كذلك في الدعوة المجردة المطلقة الى التعادل والتوازن بينهما ، دون ادراك لحقيقتها الموضوعية ودلالتها الاجتماعية . فالواقع ان ادراك المعنى الحقيقي للعلم لا يفضي بنا ابدا الى الآلية المطلقة ، لان العلم على الرغم من موضوعيته ، أي على الرغم من ان قوانينه تعكس واقعا موضوعيا مستقلا عن عقل الانسان ، فان العلم — كما ذكرنا من قبل — هو ثمرة للجهود الانسانية الاجتماعية ، ثمرة لكفاح تاريخي طويل ، تمتزج فيه مشاعر الانسان وعواطفه ، وعقله ، وتضحياته الوجدانية ، وتراثه الروحي ، واحتياجاته العملية ، وملابساته الاجتماعية الخاصة. وفضلا عن هذا فان استخدام العلم من الناحية التطبيقية يتوقف على الملابسات الاجتماعية السائدة كما ذكرنا من قبل كذلك ، فهو يستخدم في ظل النظام الاحتكاري لاستغلال الانسان وافقاده انسانيته ، واحتقار عواطفه ووجدانه وافقاره ماديا وثقافيا بل وتدمير حياته وحضارته كذلك . وهو يستخدم في ظل النظام الاشتراكي الحق ، لتنمية قوى الانسان المادية والثقافية ، فيرفع من مستوى معيشته ويحرره من الحاجة والعبودية والاستغلال ، ويطور ثقافته ويتيح لها

الابداع والانطلاق الى غير حد .

ان العلاقة اذن بين الجانب الوجداني في الانسان والجانب العقلي لا تفسر بهذه الدعوة المجردة الى التعادل والتوازن ، وانما تفسر تفسيرا سليما لو ادركنا عمق العلاقة الجدلية بينهما . وابصرنا بالدلالة الاجتماعية الموضوعية لكليهما ، ولم نكتف بالنظرة الذاتية الانفعالية ، أو النظرة الجانبية التي تنظر بها التعادلية اليهما .

وبدون هذا التفسير الموضوعي ، سيقف الفرد متشككا . قلقا أمام الطريق المفضي الى الغد والى التقدم ، وسيتراخى في المساهمة الفعالة في الجهود البشرية المبذولة من أجل بناء هذا الغد وتحقيق هذا التقدم . وسيلتصق بحاضره البغيض المتخلف يائسا ، حائرا ، متشائما .

وهذا ما تسعى الى تحقيقه امثال هذه الفلسفات . ولهذا تعد تعبيرا ايديولوجيا عن أكثر الجوانب تخلفا في المجتمع البشري المعاصر ، أو بتعبير أدق ، تعد فلسفات معادية للثورة الاجتماعية وللتقدم .

ولسنا نحب أن نطلق هذه الاحكام على ادب توفيق الحكيم كله ، فلتوفيق الحكيم آثار تقدمية حقا في أدبنا العربي المعاصر ، مثل رواية « عودة الروح » التي تعد تعبيرا ناضجا عن ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ ، ومساهمة جادة في صياغة وجداننا الاجتماعي الجديد ، ومثل رواية « يوميات نائب في الارياف » التي نعدها تعبيرا تقدميا عن فشل ثورة ١٩١٩ وتطلعا الى مرحلة جديدة لاستكمال هذه الثورة ، ومثل مسرحيته « الايدي الناعمة » التي تعد تمجيدا للعمل كقيمة بشرية ، ولسنا نستطيع ان نفض من قيمة ما في كتابه « التعادلية » نفسه من افكار ايجابية كذلك ، كتحديده ان الادب تعبير فني وتفسير انساني كذلك وان لم يدرك توفيق الحكيم الدلالة الاجتماعية العميقة لهذا التفسير الانساني للادب ، وكدعوته في هذا الكتاب للانسان الى العمل والمقاومة ، وان لم يحدد كذلك المضمون الاجتماعي للعمل والمقاومة . ونحن نعتز بدابٍ توفيق الحكيم على الابداع ، وباغنائه لادبنا العربي بفن الحوار المسرحي ، الذي كان له فضل استحداثه في ادبنا ، كما نعتز بمحاولته الطيبة في المزاوجة بين اللغة العربية واللهجات العامية وتطويعها وايجاد لغة مسرحية موحدة منهما في مسرحيته « الصفقة » .

الا اننا لا نستطيع ان نوافقه على هذا الاتجاه الذي يغلب على مسرحياته الذهنية عامة ، وهذه المسرحية بوجه خاص ، والتي لا توحي بمجرد النقد للاتجاه الآلي في العلم ، ولا تحرص فحسب على الاحتفال بالجوانب الوجدانية والروحية في الانسان ، بل تكاد ان تكون ـ في محصلتها العامة ـ اتهاما للعلم بالآلية وتشكيكا في العقل ، وتهوينا من شأنه ، وتغليبا للجانب الروحي الغيبي على الجانب العقلي في الانسان ، وتجاهلا للقوانين الموضوعية لواقع الخبرة الانسانية ، وطمسا لمعنى الثورة الاجتماعية .

ان توفيق الحكيم ما زال يعيش على الفلسفة التي كونها لنفسه منذ ان سافر الى فرنسا في مطلع هذا القرن ، فلقد اصطدم عند سفره الى هناك بمجتمع

اوروبي غريب عن وجدانه . مجتمع يضيع في غمرة نظـــامه الاجتماعي المعنى الروحي للانسان ، ويســـوده الاستغلال والتنافس وفلسفة البطش والاستعلاء الفردي والآلية . واعتقد توفيق الحكيم ان هذا هو المجتمع الجديد الذي يبشر به العلم الحديث . ولم يتبين توفيق الحكيم ما يضطرم في جوف هذا المجتمـع من صراع ومتناقضات . ولم يبصر ما فيه من قوى اجتماعية صاعدة ، لا ترى فـــي العلم نقيضا للقلب . ولا في التقدم الآلي نقيضا للقيم الثقافية والاخلاقية للانسان. ولا في المجتمع طمسا للقوى الخلاقة في الفرد . ولا في الفرد استعلاء خارقا فوق قوانين الجماعة وتقاليدها .

ولهذا لم يحسن توفيق الحكيم التعبير عن حقائق العصر ، ولم يحسن رؤية وقائع حياتنا الثورية الجديدة ، ولم يتقن التطلع الى عالم الغد المجيد .

وهناك قضيتان اخيرتان في هذه المسرحية احب ان اعرض لهما باختصار : القضية الاولى هي قضية الحرية . ففي الكوكب المعدني الذي هبط اليه السجينان طرحت هذه القضية على النحو التالي : ليست الحرية ان تتحرر من الحاجـات والمطالب ، بل الحرية ان نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، وننتج شيئا . هي ان نصنع حاضرا ومستقبلا . هي ان نؤثر في الغير وفي الحيـــاة التي حولنا ، الحرية هي الانسانية ، الانسانية هي النقص ولكنها الحرية .

وقد يصلح هذا المفهوم للحرية في الكوكب المعدني حيث استحال فيـــه السجينان الى آلتين كهربيتين ، وفقدا انسانيتهما ، وفقدا احتياجهما ، وفقـدا امكانية العمل ، ففقدا التوقع والانتظار والخلق .

انه ليس مفهوما للحرية في الحقيقة بقدر ما هو مفهوم للوجود الانساني . وسط عالم غير انساني ، غير اجتماعي ، لا عمل فيه ولا حركة ولا تطور ، بـــل جمود وابدية مطلقة . ولهذا فهو مفهوم غير اجتماعي للحرية . وهو مفهوم مرادف للانسانية والحركة والتغير عامة . اما الحرية الاجتماعية ، حرية الانسان فـــي مجتمع بشري ، وفي مواجهة طبيعة عادية ، لا كهذه الطبيعة الكهربائية الخالصة ، التي تسيطر على كل شيء حتى على انسانيتنا ، فهي بالفعل التحرر من الحاجة . من الضرورة ، لا تحررا سلبيا بل تحررا ايجابيا ، يتحقق بالسيطرة الانسانيـــة الاجتماعية على هذه الحاجة وهذه الضرورة . فحرية الانسان هي وعيه بالضرورة الاجتماعية والطبيعية وسيطرته عليهما . وعلى هذا فالحرية بالفعل تقتضي العمل كما يقول توفيق الحكيم ، ولكن ما مضمون هذا العمل ؟ تقتضي ان نحدث شيئا وننتج شيئا ، ولكن ما مضمون هذا الذي نحدثه ، وما قوانين هذا الانتاج وطبيعته كذلك ؟ تقتضي ان نصنـــع حاضرا ومستقبلا ، ولكن لمن هذا الحاضر وهـــذا المستقبل ؟ وما مضمون هذا الحاضر وهذا المستقبل ؟ تقتضي ان نؤثر في الغير وفي الحياة التي حولنا ولكن ... في اي اتجاه ، ولمصلحة من ، وبأي مضمون ؟

العبد في العهد العبودي كان يعمل ويحدث شيئا وينتج شيئا ويصنع حاضرا ومستقبلا ويؤثر في الغير والحياة ، ولكن لمصلحة مالكـــــه . والتابع في العصر

الاقطاعي كان يعمل مثله لمصلحة الاقطاعي . والعامل في المجتمع الراسمالي الذي يجد عملا ، لا يتحرر بمجرد انه وجد عملا . ولا يتحرر لانه يصنع حاضرا لمجتمع راسمالي ، ويؤثر في الحياة بانتاجه . وانما تتحقق الحرية للانسان بالتحرر من العبودية والتبعية والعمل المأجور ، تتحقق بالوعي بقـــوانين الواقع الاجتماعي والسيطرة عليها لمصلحة التقدم الاجتماعي ، لمصلحة البشر اجمعين . الحرية اذن ليست مجرد عمل ، والعمل ، أي عمل ، لا يعني تحررا . ولكي ندرك المعنـــى الحقيقي للحرية ، ويتحقق المعنى التحرري للعمل ، ينبغي أن نتبين أساسا المضمون الاجتماعي للحرية والعمل على السواء .. ولهذا كان مفهوم الحرية ومفهوم العمل عند توفيق الحكيم في هذه المسرحية مفهوما مجردا ، وليس له مضمون اجتماعي محـــدد .

وقد يقال ان هذا يرجع الى ان قضية الحرية في المسرحية قد نوقشت في الكوكب المعدني ، الا ان القضايا التي نوقشت في الكـــوكب المعدني ــ كما ذكرت من قبل ــ كانت تمهيدا نقديا لقضايا عالم الغد نفسه .

اما القضية الثانية فهي الصورة التي تنبأ بها توفيق الحكيم لاستتباب الامن والسلام ، واقامة عالم الغد في هذه المسرحية . ان انقلابا خطيرا حدث في مصير البشرية ، فقضى نهائيا على فكرة الحرب . فبعد ان وقعت الحرب الذرية فعلا ، توقفت بعد ساعة من تراشق بعض القنابل الذرية نتيجة لثورة الشعوب . على ان هذا ليس الانقلاب العظيم الذي وطد السلام وقضى نهائيا على فكرة الحرب . وأما هذا الانقلاب فهو استخراج الطعام بالطرق الكيميائية بفضل استخراج طاقة غير محدودة من الهيدروجين الموجود في ماء البحـــار والمحيطات . وبهـــذا الاكتشاف الغي الجوع ، وعمّ السلام . ولقد حاولت بعض الدول ان تحتكر اكتشاف الطعام الكيماوي أول الامر ، ولكن سرعان ما عرفته كل الدول ، واستطاعت كل امم الارض ان تنتج الطعام بغير تكاليف .

ومن حق توفيق الحكيم بغير شك ان يتنبأ بما يشاء من احداث للمستقبل ، ولكن من حقنا كذلك ان نتبين المضمون الحقيقي وراء هذه التنبؤات . ولنأعرض لمسألة التراشق بالقنابل الذرية . فلا شك ان مجرد حـدوثها لدقائق معدودات لا لساعة ــ كما تتنبأ هذه المسرحية ــ يعني كارثة بشرية عظمى ، والانسانية اليوم تتجمع وتتآزر لوقف حدوث هذه الكارثة ، وذلك بالدعوة الى وقف التجـــارب النووية ، واتلاف القنابل المخزونة ، والحد من التسلح عامة ، وتنمية التعـايش السلمي بين النظامين الاشتراكي والراسمالي .

على ان القضية النظرية الجديرة بالنظر في تنبؤات توفيق الحكيم هي هذا الاختراع الكيماوي للطعام الذي يعتقد على لسان شخصيات مسرحيته ، أنـــه السبيل لالغاء الجوع واستتباب السلام وبناء عالم الغد . انه في الحقيقة أمـــل زائف وسراب خادع يشغل بال البشر عن ادراك الطريق الصحيح لالغاء الجوع ، وتحقيق السلام ، الذي هو طريق الثورة الاجتماعية ، طريق القضاء على الاستغلال وبناء المجتمعات الاشتراكية المتطورة .

فبدون هذا سيظل الجوع ، وتظل البطالة ، وتظل الحرب ، جراحا دامية في جسم البشرية .

ان اكتشاف حبوب كيماوية لا يعني الغاء الجوع ، ولن يمنع الحروب ، ما دامت المجتمعات البشرية ترزح تحت نظام يقوم على الاستغلال والاحتكار . فالذي يشن الحروب العدوانية ليست هي الشعوب الجوعى ، وانما هي الفئات المتخمة والتي تزيدها التخمة وحشية وجشعا . وليس الجوع كما توحي تنبؤات توفيق الحكيم هو الدافع للحروب ، وانما هو نتيجة للحروب ونتيجة لهذا النظام الذي لا حياة له بغير المجاعات والحروب . وفضلا عن هذا فليست القضية قضية أن يسكت الانسان الجائع صرخة الجوع في احشائه بحبة من طعام كيماوي، بل هي قضية مستوى كريم للمعيشة يتكامل في المأكل والمشرب والمسكن والعمل الخلاق والثقافة والمتعة والحياة الآمنة والسالمة السعيدة . وما اعجز الحبة الكيماوية السحرية ان تتيح هذا كله للانسان .

وما اجدرنا أن نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية .

فالواقع ان هذه المسرحية شأن اغلب مسرحيات توفيق الحكيم مسرحية ذهنية خالصة ، فلكل شخصية رمزها الخاص الذي لا تخرج عن اطاره ، ولكل كلمة وحادثة رمزها الخاص كذلك في البناء الفكري للمسرحية . وتكاد المسرحية تدور بين طرفين نقيضين تماما يعبران عن التناقض والازدواج الذي يؤمن بوجوده توفيق الحكيم ولا يجد حلا له ، الا ببقائه متوازنا متعادلا ، او بالفناء الطرف الآخر الفاء شبه مطلق كما رأينا من قبل .

ولهذا فشخصيات المسرحية شخصيات فيها جمود واطلاقية . فهي لا تنمو ولا تتطور ، بل تتحرك حركة مادية وفكرية محسوبة ومرسومة .

بل لا نحس بحركة الاحداث نفسها ، فهي كذلك محسوبة ومرسومة ، لا حيوية فيها ولا تدفق . وهو لا يقنعنا بالاحداث ، بل بالحوار المجرد ، والمنطق التحليلي وحده . ولهذا رأينا في تجربة الكوكب المعدني ، انه لا يتيح لشخصياته فرصة لمعاناة هذه التجربة ، بل يسارع الى استخلاص نتائج التجربة منذ لحظاتها الاولى .

ولو انه أتاح لهما فرصة أطول ، وفتح ستار هذا الفصل بعد مرحلة زمنية أطول ، لكان اكثر اقناعا ، وكان اقرب الى الصدق التعبيري ، ولما اكتفى بمجرد المنطق التحليلي وحده في تأكيد فلسفته .

وكذلك الشأن في التجربة الاخيرة في عالم الغد . واننا لا نكاد نحس منها بأحداث هذا العالم وخبرته ، الا خلال كلمات الفتاتين السمراء والشقراء ، دون ان يتاح للسجينين فرصة مخالطة هذا العالم الجديد بنفسيهما ، ومعاناة تجربته واستخلاص ما يشاءان من فلسفة حية من هذه المعاناة . ولقد تسرعا باصدار احكامهما وتحديد موقفهما بصورة منطقية تحليلية خالصة ، تنقصها الحيوية ، ويغلب عليها التجريد والتسرع والحسم الذهني .

ولهذا يسود المسرحية كلها كذلك طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الانسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة .

الا ان المسرحية ، شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعا ، تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديدها دون ذبول ، او تفاصيل مخلة .
وبعد :

ما احوج ادبنا العربي بحق الى ان يتصل بالفكر العلمي المعاصر ، ولكن ما اجدره ان يستلهمه استلهاما صادرا عن ادراك لقيمه الصحيحة عن وعي بواقع تجربتنا الانسانية ، وعن استجابة لاحتياجات ثورتنا الاجتماعية .

مجلة « الشهر »
يناير ١٩٥٩

شمس النهار

لتوفيق الحكيم

أخيرا حقق توفيق الحكيم لقاء خصبا سعيدا بين جالاتيا وبيجماليون .

ما ذهب بيجماليون الى زيوس ـ كبير الآلهة ـ يطلب معجزة الحياة الى « جالاتيا التمثال » .

وما فزعت عين بيجماليون عندما ابصر « جالاتيا الحياة » تمسك في يدها مكنسة وما أخذت جالاتيا بدورها تمل صحبة خالقها وتتهرب من هيكله .

وما عاد بيجماليون من جديد الى زيوس يطلب معجزة التمثال لجالاتيا الحياة، ثم ما ارتفعت يده أخيرا تحطم التمثال ، فتفجر مأساة صراع حاد بين الفن والحياة .

لا .. هذه قصة قديمة ..

لقد ارتفع الستار اخيرا عن لقاء خصب سعيد بين بيجماليون وجالاتيا .

ولعل المكنسة ان تكون هذه المرة هي سر هذا اللقاء الخصب السعيد .

أجل ، لقد كان العمل وتطهير النفس وصناعة الحياة للآخرين هي سر هذا اللقاء ، على ان جالاتيا هذه المرة كان لها اسم جديد . كان اسمها شمس النهار ولم تكن تمثالا صاغته عبقرية بيجماليون ، او الهمته الحياة معجزة الآلهة ، بل كانت ابنة السلطان نعمان .

ولكن ما علاقة شمس النهار هذه بجالاتيا ؟ لقد ابت شمس النهار ان يصنع لها والدها حياتها .. مصيرها ، أبت ان تتزوج بغير من ترتضيه ارادتها الحرة واختيارها الحر .

اما دائرة الاختيار فلا بعد لاتساعها ، لا تحتمل استثناء واحدا . بل تتسع لكل انسان بلا تمييز . انها تأبى كذلك ان تختار زوجها من وراء شباك .. انها تريد ان تختار الرجل الذي سيصنع حياتها صنعا .. ولهذا تريد ان يكوناختيارها له بحثا واكتشافا .. تريد ان يكون اختيارها له لقاء حيا ، وحوارا حيا . ويرضخ السلطان لمشيئتها .

ليمش المنادون اذن في الطرقات ينادون . باب الاميرة مفتوح لكل من يريد الزواج منها ، لا تمييز بين أحد . من ارتضته كان لها زوجا ، ومن لم ترتضه كان نصيبه ثلاث جلدات .

وفي البداية يزدحم بابها بالمريدين ، ولكن احدا منهم لا يفلت من السوط ، ثم يخف الزحام بل يكاد ينقطع .
سؤال دائم يردده لسان شمس النهار لكل من يريـدها زوجا له : ماذا انت صانع بحياتي ؟
وذات يوم يقبل ثلاثة مريدين . اولهم يملك من القصـور والكنوز والنعـم ما لا يرقى اليه خيال . ولكنه لا يملك ان يصنع بحياتها شيئا ، ولا تملك كذلك كنوزه التي يملكها او التي تملكه على الارجح . ويكون نصيبه الجلد . اما الثـاني فلا يقدم لها غنى او ثروة وانما يقدم لها حلما .. حلما بأمومة فذة ، وأن تكـون اما للشاطر حسن ولست" الحسن والجمال .
ولكن هل تستطيع ان تكون أما قبل ان تكون شيئا ؟
ويكون نصيبه الجلد .
ثم يقبل ثالث ، مجرد صعلوك فقير ، لا يملك غير نفسه ، لا يحسن شيئـا ويحسن كل شيء . اسمه قمر الزمان . فاذا رفعت في وجهه هذا السـؤال الرهيب : ماذا أنت صانع بحيـاتي ؟.. صفعها بهذا الرد : ان اصنـع بحياتك شيئا . انت، التي تصنعين بنفسك ولنفسك . بدلا من ان تواصل هي أسئلتها ، يحاصرها هو بأسئلته : ماذا تحسنين من اعمال البيت .. من عجيـن وخبز ، ورتق ثياب و .. و .. ؟ يا عجبا انها ابنة ملك ، ولا تحسن شيئا . لماذا تتحدثين يا شمس النهار عما يصنع بك ، ولماذا لا تصنعين انت شيئا للآخرين ؟..
وهكذا يبدا طريق شمس النهار .. طريقها الحق . القضية ليست ان تختار من يصنع بحياتها شيئا ، وانما ان تحسن هي صناعـة شيء .. لنفسهـا ، وللآخرين ..
ولا يجلد قمر الزمان ،ولكنه لا يتزوج كذلك . ينبغي ان تنجز الرحلة اولا . رحلة امتحان النفس ، واكتشاف قدرتها على صنع الآخرين .
فلترفض شمس النهار حياتها (الجاهزة) ، التي صنعهـا لها الآخرون ، لترفض القصر والنعيم ، والمال ، ولتبدأ رحلتها خارج هذه الاسوار الناعمـة ، لتبداها في الحياة الحقة ، حياة العمل والبذل والمشقة . ان قمر الزمان يتحداها ان تصنع منه شيئا . انه رجل غمر ، لا شأن له ، حفنة تراب ، فهل تستطيـع ان تجعل منه انسانا وتقبل التحدي ؟
وفي البداية الظاهرة تكون جالاتيا رجلا اسمه قمر الزمان . ويكون بيجماليون امراة اسمها شمس النهار . فلماذا تستطيع جالاتيا ان تصنع بيجماليون ؟..
حسنا .. بغير مال ، بغير جاه ، بغير قصر ، بغير انوثة ، وبسيف صغير عادي ، وزي جندي عادي ، تبدأ شمس النهار في الفيافي والقفار رحلة بحث واكتشاف من أجل صناعة الانسان .
وينزل ستار ، ثم يرتفع ستار .
قدمان متورمتان وجسد مرهق ونفس تتنازعها المخاوف .. وهكذا اصبحت شمس النهار ، والى جوارها يقف مخلوقها او مشروع مخلوقها .. قمر الزمان .

وتتوارى القضايا الفلسفية المطلقة وتطالب المعدة بحقها في الطعام ، فمـــن يصنع الطعام يا شمس النهار ؟ على مقربة منا نهر فيه سمك ، وشجـرة عليهـا تفـــاح .

العمل الشاق من نصيبك يا شمس النهار ، اما العمـــل الهين فمن نصيب قمر الزمان . كيف تصطادين سمكا من نهر بغير سنارة او شباك ؟ حسنا .. كما كان يفعل اجدادك القدامى . يضربونها بشيء حاد . ومعك سيفك . هل السيوف وقف على قطع الرؤوس ؟ لعلها أصلح في اصطياد السمك ، وملء البطون .

وهكذا يصبح السيف في يدها اداة سلام وعمل وانتاج .

وتحقق انتصارها البشري الاول ، أجل ، بالعمل تحققت بشريتها ، وبعـد محنة اصطياد السمكة تواجه محنة اشعال النار لشـوائها ، ثم محنة انضاجها ثم محنة اعداد المائدة وزخرفتها بالورود .. وكأنها تعمدت بماء النهر ، ونضجت على نار الحطب ، ثم توجهت أخيرا بباقة من ورود الانتصار . ولم يكـن الامر مجرد عمل او تذوق سعيد لمتعة ما تصنعه يداك ، بل لقد فتح العمـــــل باب المعرفـة وباب الرؤية .

لقد تكشفت الطبيعة من حولها في أثواب نضرة جميلة ، ومعـان جديدة . نعم ، اذا كان العلم ينبغي ان يفضي دائما الى عمل ، فان العمل بدوره يفضي دائما الى علم جديد .. الى سعادة .

وبهذا ينبغي أن ترتفع حكمة الانسان : ان كل جزء من حيـــاتنا ينبغي ان نصنعه نحن بأيدينا . أما الحياة التي تقدم لنا جاهزة فلا يمكن ان نفهمها او نغير فيها شيئا ، اننا نقبلها بعيون مغمضة .

ان العمل يفتح القلوب للسعادة والعيون للمعرفة .

ولم يكن العمل السهل الذي قام به قمر الزمان أقل شأنا من الناحية الفلسفية من هذا العمل الخلاق الذي قامت به شمس النهار . انه لم ينــــل من شجرة التفاح الحافلة غير أربع تفاحات فحسب . لماذا ؟ لان هذا القدر من التفاح يكفي . ان التفاح على الشجر غير محدود ، ولكن المتعة محدودة . والشراهة تقتل روح المتعة ، وينبغي دائما ان نكبح رغباتنا المفرطة ، لانها طاقات مبددة يجب الاحتفاظ بها لما هو انفع .

هكذا قال قمر الزمان ، وهكذا احست ووعت شمس النهار .. فهل انتهت قصتنا ؟ ألم نتعلم الحكمة ، ألم نتعلم صناعة الحياة لانفسنا ؟

ليس هذا بكاف على الاطلاق . ينبغي ان نعلم الآخرين كذلك ، ان نعلمهـــم ما تعلمناه . وهكـــذا كان من الضروري أن يقبل عـــلى ساحتنا اناس ناقصون لنعلمهم الكمال .

رجلان يحملان صرة من المال ، يحاولان اخفاءها تحت شجرة البرتقال . لصان بغير شك . رجلان ناقصان . وفي وجههما يرتفع سيف شمس النهار . انه هنا كذلك سيف سلام وعمل وانتاج . لانه يرتفع في مواجهة الرذيلة . ومن انتما أيها الرجلان ؟ انهما ملاحظ خزانة السلطان حمدان ومساعده . حاميها حراميهـا

كما يقول المثل الشعبي . صرة المال من خزانة السلطان .
ولكن ماذا في هذا ؟ المدينة بأسرها تعيش على السرقة والاختلاس والرشوة وتتغذى على الرذائل .

أيصلح هذا تبريرا ؟ ان الواجب يقتضي ان يعود كل شيء الى مكانه . المال الى خزانته ، وانتما الى السجن . وهكذا تقول لهما شمس النهار . الواجب .. أي واجب ؟ ان الملاحظ ومساعده لا يكاد احـــدهما يعرف معنى الكلمة . انهما يحاولان ان يساوما شمس النهار وقمر الزمان على الثروة - ان يشركاهما فيها . بالربع ، بالثلث ، بالنصف . لا أمل . المقابل الوحيد الذي يعرضه عليهما قمر الزمان، وتوضحه لهما شمس النهار هو جوهرة ، جوهرة ثمينة تضيء باطنهما المظلم ، ولا سبيل الى هذه الجوهرة الثمينة التي هي فضيلة القناعة والامانة والشرف والواجب الا باعادة المال الى اصحابه ، الا بالاعتراف بالجرم . الى مدينة السلطــان حمدان اذن .

وهنا ينزل ستار ويرتفع ستار جديد . انسان ناقص آخر يتطلع الى الكمال، وهذا هو السلطان حمدان ، في أوج شبابه ، ومجده ، وثروته ، ولكنه لا يجـــد للحياة طعما . الملل يغشى كل شيء . لا جديد . يومه هذا ككل يوم . مـــاذا يمكن ان يقدم اليوم من جديد ؟

لعله واجد هذا الجديد في الزواج . الزواج بمن ؟ بشمس النهار . هو واحد من مريديها اذن . لا يعلم انها في طريقها اليه ، ولكن في ثياب جندي بسيط .

وتقبل شمس النهار ، معها قمر الزمان وصرة المال . اما الملاحظ ومساعده فقد هربا منهمـــا في الطريق . وما أن يعرف السلطان حمـــدان حكاية الصرة المسروقة من خزانته ، حتى يتكشف الفساد الذي يعم مـــدينته بأسرها . لقد خربت الذمم وضاعت القيم ، ولم تعد الوظائف العامة غير مسؤوليات بيروقراطية تضيق بالتخصص الاعمى عن رؤية المصلحة العامة ، وتجميد عند الكلمة المسجلة ، والورقة المكتوبة ، دون الحقيقة الحية .

وفي غمرة البحث والاكتشاف في مدينة الفساد ، يقبل الملاحظ ومساعده . يقبلان بنفسيهما ، بغير قسر من احد . يسلمان نفسيهمـــا للسلطان ، يعترفـــان بالجرم ويطلبان العقوبة . لقد تعلما اكثر مـــن اللحظات التي عاشاها مع شمس النهار وقمر الزمان ، تعلما القناعة وتعلما متعة العمل اليدوي . وعندما هربا واحســا بالامن ، وجدا نفسيهما في سجن يلازمهما في كل خطـــوة . سجن داخلي . منــا ، لقد اخذت الجوهرة تضيء .

انهما يقترحان عملا يسلخ أيديهما ويطهر نفسيهما .

انهما اذن اول مخلوقات شمس النهار ، والطليعة الصالحة الاولى في مدينة الفساد . اما المخلوق الثاني فهو السلطان حمدان نفسه . انه يريد شمس النهار. وعليه اذن ان يتعلم ان يكون كاملا . انه يسلم قياده للفتى الجندي شمس النهار ليبلغ به رحاب شمس النهار . ان شمس النهار لا تريد من زوجها كما تقول لـــه شمس النهار الا ان يكون انسانا . وبداية هذا ان يقوم بعملـه بنفسه . فمن يقوم

بنفسه هو الاكمل ، ومن يحتاج ان يقوم له غيره بما يستطيع هو الانقص .

وتبدأ رحلة السلطان حمدان .. تماما كرحلتها هي من أجل صناعة الانسان قمر الزمـــان .

يمضي عن قصره مترجلا ، متجها مع الفيافي الى حيث شمس النهار .

الى اين ؟.. ما الطريق ؟..

خلف الجبل تلوح مدينة مسحورة ، على رأسها شخوص مسحورة كذلك ، وبالخبز ، بالعطية ، يبطل السحر ، وينفك الظلم ، ويزخر المكان بالحركة والحيوية، وتنطق الشخوص بسر الطريق الى مدينة السلطان نعمان ، مدينة شمس النهار .

ويمضي السلطان حمدان ، يصنع نفســـه بالبحث والاكتشاف ، بالخبرة ، بالعمل ، تماما كما بدات شمس النهار .

وتخلو ساحتنا لشمس النهار وقمر الزمان . آن الاوان ان نصفــي الحساب بيننا . لقد طالت الرحلة ، ونضجت وأوفت على النهاية .

لقد صنعا معا الملاحظ ومساعده .

وصنعت هي السلطان حمدان ، وهي تأمل أن يقوم السلطان حمدان بدوره فيصنع بلده ويغير شعبه .

والآن يا قمر الزمان ، ما مصيرنا ؟ لقد زعمت في البداية انني سأصنعك ، وكنت في الحقيقة تخدعني . لقد صنعتني انت ، اليس كذلك ؟ انا جالاتيا وانت بيجماليـــون .

ولكن هل القضية قضية خلق وصناعة فحسب .. ام ان هناك شيئا آخر.. بينهما ؟ نعم .. الحب ..

لن أحب غيرك يا قمر الزمان ولن أتزوج غيرك ما حييت . ولكني رجل عادي يا شمس النهار . لا تصدقي ان اسمي قمر الزمان . انا رجل بغير أم ، بغير اب ، بغير موطن محدد . عملت راعي غنم ، وحطابا ، ومعلم صبية ، ومؤذنا.. و.. و..

اتعرفين ما اسمي ؟ دندان .. نعم دندان .. اسم مضحك .. اليس كذلك ؟ ليس بيننا لقاء يا شمس النهار ، ليس بيننا لقاء ، لكل سبيله .

ما المخرج ؟ هل يتزوجان أم يفترقان ؟.. ثم ما مصير السلطان حمـدان وما مصير المسرحية ؟..

هنا نقف أمام نهايتين .. نهاية مكتوبة قرأناها في جريدة الاهرام ، ونهايـة غير مكتوبة شاهدناها على خشبة المسرح القومي .

والنهايتان مختلفتان .. ولكنه في تقديري اختلاف ظاهري .

في النص المنشور ، يقول دندان لشمس النهـــار : ليس من حقي ان ارغمك على التشرد معي طول حياتك .. وليس من حقنا ان نفكر في سعادتنا الخاصة ، بل دعينا نفكر في سعادة الآخرين .. اذا كنت تنتظرين من السلطان حمدان أن يعود الى بلاده ليصلحها ويغير من شعبها ، فما احراك أنت كذلك ان تعودي الى بلادك لاصلاحها . ان شعبــك محتـــاج اليـــك يا شمس النهار .. ان اصحـــاب الرسالات لا يفكرون الا في سعادة الآخرين . وهكذا يفترقان على رسالة ، فيلتقيان

بها لقاء اكبر في قلوب الناس والحقيقة . وينزل الستار المكتوب .

اما نص المسرح القومي فينتهي بلقاء فعلي ، بزواج بين شمس النهار وقمر الزمان .. ان كلا منهما في الحقيقة خالق للآخر ومخلوق منه . وفضلا عن هذا فان الحب يربطهما برباط أقوى من الفكر .. ثم يعود حمدان من مدينة السلطان نعمان . لقد تكشف حقيقتها وحقيقة قمر الزمان . ويهتف في وجه قمر الزمان : أنت صعلوك ولكنك انتصرت . ويوشك ان يبكي ، ويوشك ان يشتبك في معركة مع قمر الزمان ، ولكن شمس النهار صانعته تقول له : حذار ان تبكي ، تحمل قـدرك بشجاعـة .

ثم نعرف من حمدان ان الشعب ، شعب مدينة السلطان نعمان ، يقدسها لانها تركت قصرها واختارت زوجا من عامة الشعب . وهكذا يتحدد المصير . وتلتقي الشمس بالقمر ويمتزجان من اجل سعـادة الآخرين . وينـزل الستـار الحقيقي هذه المرة .

لا فرق من حيث الجوهر بين الستارين ، بين النهايتين . نفس المضمون ، السعادة في العمل من أجل الآخرين ، وتغيير حياتهم واصلاحها وتجديدها . في النهاية المكتوبة يتم المعنى بصورة ذات طابع فكري تجريدي . لعلها اكثر رقيا في مدارج الفكر والتضحية والبـذل من اجل الرسالة . ولكـن النهاية الاخرى لا تتناقض مع جوهر المعنى نفسه ، وان تكن تجمع بين سعادة الآخرين ، وسعادة الذات ، بين الرسالة الانسانية العامة ، والعاطفة الفردية الخاصة ، وخاصة ان هذه العاطفة الفردية تبعث من خلال البحث عن هذه الرسالة الانسانية العامة . على انه اذا كانت الخاتمة الاولى اقرب الى البناء الفكري العام للمسرحية ، فـان الخاتمة الثانية ، وان لم تتناقض جوهريا مع هذا البناء ، فانها اقرب الى النجاح العلمي لخاتمة مسرحية ، اقرب الى الشباك .

ان هذه المسرحية في الحقيقة ، وبغير تحفظ ، ارقى وانضج ما وصل اليه توفيق الحكيم من ناحية الفكر الاجتماعي . وهي في الحقيقـة واحدة من تلك الرحلات العديدة التي يزخر بها أدبنا العربي المعاصر ، بل الادب المعاصر عامة .

انها ليست رحلة قطار ، ولا رحلة صيد ، ولا رحلة بحث عن أب أو اله ، وانما هي رحلة بحث عن طريق الانسان من أجل السعادة والتجدد ، من أجـل معرفة ذاته ومعرفة العالم من حوله . ان المسرحية ادانة فكرية رائعة للانسـان « الجاهز » الذي لا يصنع نفسه وانما يصنعه الآخرون . ولهذا فهي دعوة حارة الى الحرية . ان الانسان كما تعلم هذه المسرحية ، هو ثمرة معاناة ذاتية ، ثمرة جهد خارجي واضاءة باطنية . بغير العمل وبغير الفضيلة ، بغير اللقاء بين الظاهر الايجابي والباطن المقتنع المضيء .. لا قيمة لانسان . وما احب تفسير الرمـوز الادبية تفسيرا حرفيا ، فالرمز الادبي يرف بالمعنى العـام ، ولا يشير اشارة محددة ، الى دلالة جزئية محددة ، ولهذا ما احب ان افسر ما هي شمس النهار ولا مـا هـو قمر الزمـان .

ولكن لعلنا نستطيع أن نتبين في بعض مـلامح شمس النهار رمزا للرؤيـة

الخارجية للاشياء ، للوضوح الظاهري ، كما نتبين في قمر الزمان رمزا للرؤية الباطنية ، للوضوح خلال ظلمات الاعماق . وبين الرؤيا الظاهرية والرؤيا الباطنية ، يتم اللقاء في المسرحية ويتحقق لهما التكامل البشري .

وسواء صح هذا أم لم يصح ، فالمسرحية لا تتوقف على تفسير الرموز ، وانما على معناها الشامل الذي يتفجر به حوارها بغير انقطاع عبر فصولها الثلاثة وخلال مواقفها . . . .

ان الاختيار الحر وحده بداية طيبة لصناعة الانسان لنفسه ، ولكن لكي تصنع نفسك بحق ينبغي ان تقوم على صناعة الآخرين كذلك ، ان تقوم على اسعادهم وتجديد حياتهم . ان العمل من اجل الذات طريقه الحق ، هو العمل من اجل الآخرين . وتغيير الآخرين هو الطريق الحق لتغيير الذات .

وهكذا انتهت مأساة الصراع بين الفن والحياة ، بين جالاتيا وبيجماليون . ان المكنسة لا تقل عن الازميل وسيلة للخلق والابداع . ذلك لان المكنسة عمل والعمل من صنع الانسان ، ولكنه كذلك يصنع الانسان . وفي البدء كان العمل كما يقول جوته . . لم يعد ثمة صراع اذن بين جالاتيا وبيجماليون ، بين التمثال وصانعه . لقد صنع التمثال الفنان ، كما صنع الفنان التمثال . كلاهما خالق ومخلوق ، الحياة تصنع الفن والفن كذلك يصنع الحياة . هذا هو الجدل الحي . من امتزاجهما معا تتم وحدة التجربة البشرية وتتكامل . لقد صنع قمر الزمان شمس النهار ، بقدر ما صنعت شمس النهار قمر الزمان .

ولكن المسرحية فضلا عن هذه المعاني الفلسفية التي تعبر في جوهرها عن تمجيد العمل كوسيلة لخلاص الانسان وتجديد حياته ، فانها تزخر كذلك بقيم بالغة الاهمية . انها تمجد الانسان العادي ، دندان . . اسم بغير دلالة ، بغير ابهة ، بغير قصر وبغير أم وأب ، ولكنه صائغ للقيم ، صانع للحياة . وهكذا شأن الانسان العادي ، انه بطل عصرنا . والمسرحية كذلك تسخر من حياة القصور ، من حياة الكسل ، من الايادي الناعمة الملفوفة في الحرير ، المتعلقة بالجواهر ، العاطلة من فضائل العمل . والمسرحية ، دعوة حارة الى انه لا عمل بغير اقتناع من الداخل ، بغير الاحساس بالواجب ، بغير هذه الجواهر الباطنية التي تضيء النفس بالفضائل . والمسرحية تكشف عن بشاعة البيروقراطية ، وارتباطها بفساد الاخلاق ، وانعدام الهدف الانساني . والمسرحية في نهاية الامر نداء للحب . . الحب كعاطفة خاصة ، والحب كعاطفة بشرية شاملة هي خلاصنا ، ولقاؤنا ومعنى حياتنا .

ولهذا فان المسرحية تنبع رغم طابعها الاسطوري او الرمزي العام من حياتنا وواقعنا ، فتعبر عنها وتضيف اليها ، وتدفق في شرايينها بكنوز لا حد لها من الفضائل والقيم الايجابية . انها نموذج طيب للمضمون الثوري حقا لعمل أدبي ما أحوجنا اليه والى أمثاله في حياتنا الجديدة . ولعل توفيق الحكيم بهذا العمل المعقول جدا اراد ان « يعادل » اعماله « اللامعقولة » السابقة .

ان اديبنا الكبير العزيز ، ذو نفس خلاقة متجددة ابدا ، متطلعة دائما

الى الكمال .

ان مسرحيته هذه تعبير عميق عن المسؤولية الاجتماعية ، ودعوة حارة الى الالتزام والمشاركة الاجتماعية ، يوجهها توفيق الحكيم الى الانسان والفنان على السواء .

وحوار المسرحية على درجة عالية من العذوبة والحيوية والذكاء ، وان تراوح هذا من فصل الى آخر . ورغم ان المسرحية يسودها تخطيط فكري دقيق ، فقد استطاع الحوار ان يتألق وان يسبل . الا انه بسبب هذا التخطيط الدقيق ، جاء في بعض الاحيان مثقلا بالطابع الاستنباطي ، التحليلي — بل يكاد يكون انتقالات منطقية من مقدمات الى نتائج ، تركد معه حركة المسرحية ، رغم ازدحامها بالمواقف والاحداث .

والمسرحية نتيجة لهذا التخطيط الفكري العام ، كانت تتغلب افكارها على مواقفها واحداثها ، فتجهر بالافكار غير المتمثلة غير النابعة من مواقفها التي قد ترتفع أحيانا الى حد الخطابة والتعليمية . ولعل من حق توفيق الحكيم علينا ان نتساءل : لم لا ؟.. لماذا ننكر على المسرحية تعليميتها وخطابيتها ، أليس هذا جزءا من بنائها الفني والفلسفي ذاته ؟ الا تقول لنا تعلموا وعلموا الآخرين ، اصنعوا أنفسكم واصنعوا الآخرين معكم ؟ ومن قال ان هناك مسرحا او عملا فنيا بغير تخطيط فني دقيق ؟.. بل لماذا لا تكون التعليمية احيانا على حساب الاتقان الفني ، لو تمت بينهما المفاضلة ؟ بل ما احوجنا دائما الى الادب التعليمي .

وحسنا .. هذا كله حق . الفكرة أولا بغير شك ، الرسالة أولا ، ولكن الشكل الفني المتقن ، هو أفضل السبل واقصرها لبلوغ الرسالة ، والاقناع بالفكرة .

ولست ضد التعليمية في المسرح ، ولا ضد المواقف والتعابير المباشرة ، ولا يمكن لمنصف ان يقف ضدها بوجه مطلق ، والا كان ضد جوانب مشرقة عديدة من الادب المسرحي العالمي .

على ان القضية في نهاية الامر قضية توازن بين الشكل الفني والمضمون الفكري ، وما اكثر ما قد نختلف كذلك حول هذا التوازن ، معناه وحدوده وقوانينه ان كانت له قوانين . على ان لهذه القضية حديثا آخر ، وما اكثر القضايا العميقة التي يثيرها هذا العمل الكبير حقا ، الممتع حقا .

ولعله من سوء حظي اني شاهدت المسرحية في عرضها الاول . والعرض الاول ليس في العادة مقياسا . ولكنني برغم هذا استمتعت بها كثيرا . بل لقد كنت اتساءل ما مصير الفصل الثالث على المسرح ، وكنت اخشى عليه فاذا به بفضل حيوية الاخراج ، وموهبة الممثلين ، يصبح رغم امتلائه بالمناقشات الفكرية من اشد الفصول حرارة .

ان اخراج الاستاذ فتوح نشاطي حرص على ان يترك النص كما هو ، يجري كما أراده المؤلف ، بغير اضافة اللهم الا التجسيد بالاداء والحركة والمنظر .

الا ان بعض كلمات المسرحية البالغة الاهمية كانت تلقى القاء عاديا بغير

احتفال ، ولا تكاد تضيء على خشبة المسرح ، ولهذا لم تبرز بعض الجـــوانب التعليمية في المسرحية .

وكانت سناء جميل وفؤاد شفيق ومحمد الدفراوي وعادل المهيلعي اســاتذة كبارا حقا . ارتفع بادائهم الكبير هذا العمل الفني الكبير . وهناك مواقف بيــن سناء جميل ومحمد الدفراوي جديرة بالتسجيل والبقاء . وكــان عادل المهيلعــي قوة خارقة في تحريك الفصل الثالث وجعله زاخرا بالحيوية والحرارة .

وكانت الملابس غنية ، موحية ، تعبر عن الدلالات المختلفة للمسرحية ، وان لم تعجبنــي عمامــة الجندي شمس النهار ، او لعلها العلاقة بين العمامة والراس والثياب . كان هناك شيء ما يستفزني وينفرني .

وكان جهد صلاح عبد الكريم واضحا في خلق ديكور مــلائم ، ولكن لعل ديكور الفصل الثالث كان اكثرها نضجا وتعبيرا .

وهناك عديد من الملاحظات الجزئية والتفصيلية ، التي لا مجال لها هنا والتي لا تقلل بحال من قيمة هذا العمل الفني الكبير .

ان شمس النهار اضافة جادة بغير شك الى مسرحنا العربي المعاصر ، وهي كذلك بداية مشرقة ساطعة لموسمنا المسرحي الجديد .

عودة الروح .. مسرحيا

عودة الروح في حياتنا ، ليست مجرد رواية لتوفيق الحكيم ، ترتفع قيمتها بانتسابها الى هذا الفنان الكبير .. انما هي جزء عزيز من تاريخنا الادبي والوطني والاجتماعي على السواء ..

ذلك انها تعبير عن بلورة الشخصية المصرية في هذه المجالات الثلاث جميعا .

ولهذا فعندما تتحول عودة الروح في هذه الايام الى مسرحية ، فاننا نحتفل بها احتفالا خاصا .. فهذه هي انسب لحظة تاريخية كذلك لتقديم عودة الروح من جديد تقديما مباشرا الى الجمهور الذي اسهمت في التعبير عن حياته بل في صياغتها كذلك . ففي لحظات الانتصار يحلو لنا أن نجلس لكي نقدم ونقيم لحظات المجاهدة التي صنعت لحظات الانتصار ..

من اجل هذا كله كنت سعيدا سعادة غامرة وانا اقبل على مشاهدة عودة الروح في مسرح الجمهورية . كان قلبي مفعما بمشاعر تاريخية وخاصة لا حد لعمقها . واشهد ان عودة الروح التي استمتعت بها على خشبة المسرح هي هي عودة الروح التي استمتعت بها من قبل في كتاب بقلم توفيق الحكيم .. نفس الاحداث ، والاشخاص ، والفلسفة . نفس الروح والمناخ النفسي والاجتماعي. نفس النكتة والحيوية وخفة الروح . بل اكاد اقول نفس كلمات توفيق الحكيم ، نفس حواره .

وعودة الروح تصور ببساطة مجموعة من اقارب يطلقون على انفسهم انهم الشعب ، يعيشون معا مكدسين في احدى الشقق بحي السيدة زينب بالقاهرة . فيهم محسن الطالب بالثانوية ، وفيهم حنفي المدرس ، وفيهم سليم اليوزباشي المفصول من الجيش ، وفيهم مبروك الخادم الريفي ، وفيهم اخيرا زنوبة الفتاة الريفية الجاهلة التي اتت معهم لتساعدهم ، وما زالت على جهلها لم تأخذ من المدنية غير اللهجة ، والملابس الخارجية . ان هذا الشعب الصغير ، يعيش معا ، ويمرض معا ، ويحب معا ، واخيرا يشترك معا في الثورة المصرية عام ١٩١٩ عندما تنفجر في نهاية المسرحية .

وفي مواجهة هذا الشعب ، تسكن اسرة اخرى . اسرة متوسطة اهمها سنية نموذج الفتاة العصرية ، تتبلور فيها شخصيتها الفردية ، تلعب البيانو وتحادث الرجال مع بقايا خجل مصطنع ..

وفي البداية يقع محسن الصغير في حب سنية . ثم لا يلبث الشعب كله ان يقع في حبها كذلك . اما هي فمشغولة بساكن آخر يقطن تحت الشعب هو مصطفى . ويؤدي حبها لمصطفى الى تصادمها مع زنوبة .

ان زنوبة كذلك تحب مصطفى وتتشبث له وتفعـــل المستحيل من اجل الزواج منه . ان اغلب مصروف البيت ضائع على السحر تحقيقا لهذا الحلم ، ثم لا يلبث ان يضيع الحلم نفسه .

وبصدام زنوبة بسنية ، تنفجر المشاكل في صفوف الشعب . زنوبة تفشل في تحقيق حلم حياتها . محسن يصدم في حبه الاول . بقية افراد الشعب تنهار احلامهم في الظفر بقلب سنية .

وخلال هذا نتعرف على جوانب اخرى من المجتمع . نتعرف على والــد سنية ووالدتها . والدها واحد من رجالات مصر مــن ذوي التجارب والمجاهدات في السودان . وامها سيدة محافظة . اما والد محسن ووالدته فيعيشان فــي الريف وهما من الاغنياء المحافظين . يزورهما محسن في الاجازة الصيفية ، فيتاح لنا ان نسمع دقات قلب الفلاح المصري العظيم ، كما نسمع حوارا بين صبيين حول حقيقة هذا الفلاح المصري ، وقسوة جلده ، وحقيقة الشعب المصري عامـة . فرغم انه مغلوب على امره ، فانه عندمــا ينفجـــر ســوف يحقــق المعجزات .. وينفجر الشعب المصري بالفعل ، بقيام ثورة ١٩١٩ التي يشترك فيها الشعب بكل فئاته الوطنية فضلا عــن شعبنا الصغير المتكدس في شقة صغيرة بالسيدة زينب. اما سنية فتكتشف في مصطفى انه فتى فاقد الهمة خامل ، فلا تستسلم بل تعمل على الهاب حماسه وتشجيعه على العمل . ان سنية تتأهب اذن للزواج من رجل تصنعه بحبها ومشاركتها الفعالــة في حياته وعمله . اما شعبنا الصغير فكما بدات به الرواية او المسرحية محشورا في غرفة واحدة ، يشكو من الحمى ، تنتهي بــه الرواية محشورا في احدى مستشفيات السجن وقد اعتقل لمشاركته في احداث الثورة . انهم معا في البداية والنهاية كذلك .. معا دائما .

وما اكثر التفسيرات لهذه الرواية . ان سنية هي رمز مصر ، هي ايزيس ، وكما جمعت ايزيس اشتات اوزريس المبعثرة تجمع هي من حولها قلوب شعبنـــا الصغيــــر .

ولكني في الحقيقة ارى في الرواية ببساطـــة تعبيرا عن الملامح الخاصـــة للشخصية المصرية .لاحساسها بنفسها ، اعتزازهـا بنفسهـا ، فاعليتهـــا فــي الاحداث ، تطلعها الى غد جديد اكثر اشراقا . انها تصور لنا روح مصر الجديدة بغير افتعال احداث كبيرة او اصطناع مواقف معقدة .

هذه هي عودة الروح في عناصرها العامة ، كما اعرفها من قلم توفيق الحكيم وكما احسست بها كذلك على منصة المسرح .

ولا شك ان حسن ترجمتها على المسرح يرجع اولا الى الجهد المخلص الامين الذي بذله في اعدادها الاديبان الشابان بكر رشوان وخيري شلبي . كما يرجــع الى ما بذله المخرج الجاد جلال الشرقاوي من جهود ذكية ، كما يرجع الى الاداء

العظيم الذي قامت به مجموعة من خيرة ممثلينا .

واذا كان من مأخذ على النص المسرحي فذلك هي المبالغة في التقيد بالنص الاصلي لتوفيق الحكيم لا في روحه ومعانيه وفلسفته ، وانما في ترتيب احداثه وبنائه ومواقفه كذلك .

انهما لم يضيفا الى نص توفيق الحكيم اي شيء . لقد قدماه باخلاص لا حد له ، ولكنه اخلاص التقيد بالنص لا اخلاص الخلق الفني الجديد . وانا أعرف الهيبة التي يحسها الانسان امام نص تاريخي كهذا . ولكن العمل الروائي كان في حاجة الى شجاعة اكبر عند تحويله الى عمل مسرحي . المسرح بناء جديد يستلزم تمثل عناصر العمل الروائي وصياغتها على نحو جديد . وليس مجرد تحويل القصة المسرودة الى احداث وحوار على نفس النسق الروائي .

ولقد استبعد المخرج من النص المسرح فقرة تصور الحديث في القرية الخاص بالفلاح ، الذي جاء على لسان الرجلين الاجنبيين .

وقد يكون من حقه هذا لقلبة الحوار المباشر على هذا الحديث . ولكن كان من الواجب ان يستقطر هذا الحديث . او يلخص مضمونه ويركزه في موضع من مواضع المسرحية ، لانه في الحقيقة يكون ركنا من اركانها التي تمهد للنهاية الاخيرة .. نهاية انفجار الثورة . كان من الممكن ان يجيء هذا الحديث على لسان محسن في مناقشة مع بقية افراد الشعب الصغير ، أو على نحو آخر . المهم ان نحس بمعانيه تجري في المسرحية بما يتفق والبناء الفني للمسرحية . وكان هذا يتطلب جراة ، ممن اعد النص المسرحي أو من المخرج لا ادري .

والمأخذ الآخر الذي آخذه على النص المقدم هو عدم الاهتمام بحب سنية لمصطفى . اكتفى الاديبان بالاشارة الخفيفة الى هذا الموضوع ، فجعلا سنية تقرأ رسالة منه . ولكن جوهر القصة هو الدور الايجابي الذي تلعبه سنية في حياة هذا الشاب .

هذه هي عودة الروح . المراة الجديدة في مصر الجديدة .

وهناك مأخذ آخر هو الاحساس بالثورة احساسا مفاجئا في نهاية المسرحية . وانا اعرف انها تجيء كذلك على هذا النحو المفاجيء في الرواية الاصلية ، ولكن لماذا اتقيد بها ؟ بل لعل حديث القرية عن الفلاح يمهد تمهيدا خفيفا لهذه النهاية . اما في المسرحية وخاصة بعد حذف هذه الفقرة فكانت الثورة عملا مفروضا او يحتاج الى حس فلسفي عميق لتفسيرها .

وهناك مأخذ اخير لا اعرف من المسؤول عنه ، هل هما الاديبان أم المخرج ، ذلك هو انعدام الاحساس بالزمن في المسرحية ، الزمن بمعنييه كتاريخ انساني وكتتابع للحظات . ان اللحظة التاريخية للمسرحية مفتقدة . لا اعرف متى حدثت . حتى الثورة الاخيرة وهي ثورة ١٩١٩ ، يمكن ان تكون اي ثورة على الاطلاق . حقا ان بعض عناصر الثياب كالطربوش وزي البدلة تشير الى التاريخ، وتثير احساسا تاريخيا ، وكذلك بعض الاغاني ، بل كان الصوت الميكروفوني الذي يقرأ نصا مصريا قديما من كتاب الموتى يثير كذلك احساسا وجدانيا عاما

بعتاقة التاريخ وعمقه في تجربة المسرحية . ولكن .. لم يكن هناك احساس محدد بالتاريخ المحدد للمسرحية ، رغم اهمية هذا في هذه المسرحية بوجه خاص التي تعبر عن بداية معينة لتاريخنا . على انني افتقدت كذلك الاحساس بالزمن تتابع لحظات في بعض فصول المسرحية ، فاليوزباشي سليم يحب سنية ، ويعود من بيتها مبتهجا بعد تصليحه للبيانو او محاولته تصليحه . ثم يغادر البيت متفاخرا سعيدا . ثم لا نلبث ان نفاجأ بخطاب . انه خطاب غرامي ارسله بالبريد الى سنية ، فعاد اليه ثانية دون ان يفتح . ان الفواصل الزمنية لم استشعرها على الاطلاق . ولا اعرف ، لعل العيب ليس من النص ولا من الاخراج وانما من خلل الاضاءة التي لم تستطع ان تحقق الفاصل الزمني المطلوب ، وما اكثر ما افسدت الاضاءة من اشياء جميلة في هذه المسرحية .

فاذا انتقلت الى الاخراج ، فانني اشهد ان جلال الشرقاوي بذل جهد الفنان المخلص الذكي . لقد حقق من النص عملا فنيا حيا . واستطاع ان يبرز اجمل ما فيه ، وان يحل كثيرا من متناقضاته وصعوباته العملية حلا موفقا . اقام شقة الشعب في مواجهة شقة سنية ، وبينهما فراغ يكشف عن بقية حي السيدة . ونقل الحركة والاحداث عامة بين الشقتين . واستعان بالاضاءة لاظلام هذه الشقة عندما تضيء الاخرى وهكذا .

وهكذا اتخذت الحركة على المسرح نقلة اعمق من مجرد النقلة في المكان المحدد . بل اصبحت نقلة الى مكان آخر بعيد رغم انها تتحقق في الاطار المحدد وفي بعض الاحيان كان يحقق الحوار والحركة في المكانين معا ، بطريقة تبادلية او متوافقة . وكان المسرح معبرا وجميلا في آن واحد . ولقد رسمت الشخصيات رسما امينا دقيقا كذلك . رايت فيها تصوراتي السابقة الى حد كبير . باستثناء شخصية زنوبة . انها في الرواية الاصلية يغلب عليها طابع السذاجة والفجاجة والجهل . واتخيلها دميمة او على عتبات الدمامة ، ولكن السيدة نعيمة وصفي جعلتها على منصة المسرح تتدفق حيوية وحرارة وعذوبة وحلاوة . ولعله تفسير خارجي للمخرج ، استطاعت ان تحققه الفنانة الكبيرة بكفاءة . ولست ارفض التفسير بل أعيد بناء الشخصية القديمة في خيالي بمقتضاه . ولكني على اية حال رايت على المسرح زنوبة جديدة لم اكن اتخيلها من قبل . ولقد استمتعنا جميعا باداء نعيمة وصفي ، كان المسرح يتحرك حولها ، وبها في كثير من الاحيان .

وادى نور الدمرداش دور اليوزباشي سليم اداء بارعا حقا . في البداية متجهم حاد جاد . لا هم له الا المحاسبة والتفتيش ، ثم ما يلبث حب سنية ان يطلق ينابيع المرح في نفسه . لم اكن أتصور ان نور الدمرداش على هذه الدرجة الكبيرة من الحيوية وخفة الدم والكفاءة في اداء الادوار المرحة . والحقيقة ان الممثلين جميعا ادوا ادوارهم بصدق وحرارة . كان سعيد ابو بكر يمثل دور المدرس المتردد الضعيف الشخصية المغلوب على أمره ، ولا يفيق من النوم او تصحيح الكراسات . كان بارعا للغاية في حديثه وصمته ، وحركته .

كذلك كان صلاح قابيل في دور عبده الباشمهندس . لقد اضفى عليه مسحة من حدة المزاج ، وخلق له ملامح حاسمة ، وكان سعيد صالح بارعا للغاية كذلك في تصوير شخصية مبروك الخادم الفلاح المتطلع . كان دقيق الاداء في الفاظه وحركاته على السواء . وكان عصمت عباس في دور محسن يقطر بساطة ورقة وعذوبة . وكان تفسيره للدور تفسيرا أمينا . وادت سناء مظهر دور سنية بكل ما يتحرك به جسدها ونفسها من اشواق ومن تطلعات . ولكنها لم ترسم لشخصية سنية بعدها الآخر الخاص بالايجابية والمشاركة . وليس الذنب ذنبها بل ذنب النص المسرح . وادى محمد عثمان دور والدها اداء بارعا كذلك . أما والدة سنية ، ففي تقديري انها رسمت رسما غير سليم .

وهكذا استطاع المخرج بهذه المجموعة الموهوبة من الممثلين ان يقدم لنا عملا ناجحا حقا .

وقد استطاعت موسيقى الدكتور يوسف شوقي ان تمهد لكثير من الاحداث وان تفسرها كذلك ، وان تضفي عمقا خاصا في المسرحية . على انني احسست في بناء المشهد عيبا معينا ، لا اعرف مدى جديته . كان المشهد يعبر عن الدور الثاني او الثالث من بيتين متقابلين . ولكني لم احس بهذا الارتفاع ابدا . ذلك لان الممثلين كانوا ينزلون من الشقتين المتقابلتين الى الشارع ، في مستوى أقل بقليل من مستوى الشقتين . وهذا امر يمكن تقبله رمزيا . ولكن عندما تطل زنوبة او تطل سنية الى الشارع فتتحدثان عما يجري في الشارع مما لست اراه ، فان حديثهما لا يقنع احدا ويكون اقرب الى الكاريكاتور . ان ارض الشارع البعيد التي يشيران اليها كان يتحرك عليها الممثلون في مستوى النظر وهما ينتقلان من هذه الشقة الى الاخرى .

لم يكن الوهم على المسرح في هذه المسألة وهما فنيا . بل كان مجرد خداع.

وكان الخروج والدخول الى المسرح مضطربا في بعض الاحيان . فتارة كان من الطريق العام وتارة من داخل الشقة بغير منطق يحكم دخولهما من هذا المكان ، وكان تنظيم الشخصيات عند تجمعهم على المنصة في بعض الاحيان لا يحكمه اي تشكيل معين . رغم ان جلال الشرقاوي المخرج مشهور بدقته البالغة البارعة في تنظيم الحركة على المسرح . على ان العيب الفني الاكبر في المسرحية يكمن في الاضاءة ، وهي ليست مسؤولية المخرج ، بل هي مسؤولية الاستعداد الفني لمسرح الجمهورية . انها أمور لا تتكلف شيئا ، بضعة قروش على الاكثر . ورغم هذا فما اكثر ما جنت الاضاءة على المسرحية . كان الاظلام دائما نصف اظلام أو شبه اظلام . ولهذا كنت ترى كل ما يجري في الظلام رغم انه من المفروض الا تراه وان تركز الرؤيا على ما يجري في الضوء على الجانب الآخر من المسرح . ولهذا فرضت على المسرحية حركات ومشاهد دخيلة تجري في الظلام استعدادا للمشهد القادم ولكنها تشارك في المشهد الحالي على الرغم منك وعلى الرغم من المخرج .

ما كان اجدر هذا العمل الكبير تأليفا واعدادا واخراجا الا يدخر شيئا من

اجل استكمال عناصر النجاح له . انه ليس مجرد مسرحية ، بل هو جزء عزيز من تاريخنا الادبي والقومي والاجتماعي على السواء .

ومهما يكن من أمر ، فقد كان متعة بغير شك اتاحها لنا المسرح الحديث . وأعتقد انها قد لقيت ما تستحقه من نجاح من اقبال جمهورنا وتحيته الحارة له .

وما أكثر ما ندين له من شكر وتقدير واعزاز لكل من اسهم في تقديم هذا العمـــل الكبير العزيز .

« المصور »

٢٠ نوفمبر ١٩٦٤

ليست مسرحية شهريار

مسرحية شهرزاد من أوائل اعمال توفيق الحكيم ، ولكنها من أعمق اعمـاله كذلك ، بل اشدها تعبيرا عن فلسفته العامة .

ومنذ اكثر من ثلاثين عاما تنقلت هذه المسرحية بين أيدي الاجيال المتعاقبة من المثقفين ، تثير في نفوسهم عوالم باقية من المتعة الفنية والفكرية معا .

ورغم كل الاغراء المحيط باسم شهرزاد ، وباسم توفيق الحكيم ، فانواحدا من المخرجين — فيما أعرف — لم يتجاسر على الاقتراب منها ، طوال هــذه السنين .

لماذا ؟ لعله طابعها التجريدي الشعري الخالص .. او لعلها فلسفة تـوفيق الحكيم التي أخذت تتضح معالمها شيئا فشيئا مع بقية اعماله ، او لعلها الملابسات الخاصة بنشأة مسرحنا الحديث وتطوره .

على انه من اكبر الدلائل على نهضتنا المسرحية الراهنة ، هو قدرتنا عـلى رفع الستار عن كنوز توفيق الحكيم ، قدرتنا على كشف النقاب عنها ، واكتنـاه اسرارها ومعانيها .

وما اكثر ما سيرفع الستار عن اعمال توفيق الحكيم ، وما اكثر ما سيختلف المخرجون والفنانون والمفكرون حول تقييمها وتفسيرها .

وسيكون هذا دائما معنى من معاني نضجنا الفني والفكري . وسيكون كذلك معنى للقيمة الباقية في ادب توفيق الحكيم .

من اجل هذا كله كنت سعيدا غاية السعادة ، وانا أهرول الى المسرح القومي لمشاهدة مسرحية شهرزاد يخرجها واحد من أخلص وانضج مخرجينـا هـو كرم مطـاوع .

وكنت في الحقيقة مشفقا على كرم مطاوع ، اتساءل بيني وبين نفسي كيف يستطيع ان يجسد لنا رموز توفيق الحكيم وتجريداته عملا دراميا حيـا ، فما اقل الاحداث فيها وما اكثر الاحاديث .

فماذا هو فاعل بها ؟

لنتأمل اولا ماذا تقوله المسرحية نفسها .

ان هذه المسرحية — كما ذكرت من قبل — تكاد تعبر عن جوهر فلسفــة توفيق الحكيم التي يسميها « التعادلية » .

والمسرحية تستلهم القصة الاسطورية القديمة، قصة الملك شهريار الذي خانته زوجته مع أحد عبيده . فقتلها ثم راح يتزوج حسناء كل ليلة ، ليخمد انفاسها في الصباح انتقاماً من زوجته ومن المراة عامة . حتى جاءت شهرزاد الحياة نفسها بكل ما تملك من جسد وقلب وعقل فاستطاعت بحكاياتها ان تؤجل مصرعها بل مصرع الحياة في كل حسناء اخرى وان تجعل من شهريار رجلا اخر لا يكترث بالجسد وانما تشتعل فيه الرغبة العارمة الى المعرفة .

هذه ليست نهاية المسرحية ، بل هي بدايتها .. وهي كذلك جزء من مأساتها . مجرد جزء من مأساتها الحقيقية ، كيف تقوم الرابطة بعد ذلك بين شهرزاد وشهريار . لم يعد الجسد رابطة بينهما . فهل يصلح الفكر وهل يصلح النهم الى المعرفة ، رابطة بينهما . مستحيل .

لقد انتهت شهرزاد من حكاياتها ، وتخلص شهريار من شهوة الانتقام . وارتفع سؤال كبير : ماذا نفعل بحياتنا ؟ ان نعيشها كيف ؟ هل نجعلها جسدا للشهوة ، او قلبا للحب والايمان ، او فكرا للتأمل والمعرفة .

وشهرزاد وحدها هي الاجابة عن هذا السؤال ، لانها هي الحياة نفسها بكل ابعادها المتناقضة . انها الجسد والقلب والعقل جميعا . انها حاوية للتناقض ومبدعته كذلك .

ومن حولها تدور أفلاك ثلاثة عبد لا يرى فيها الا الجسد . ووزير لا يرى فيها الا رؤيا القلب . وسلطان لا يرى فيها الا طريقا للكشف العقلي . كل منهم يجد فيها ذاته . يراها في مرآة نفسه كما يقول توفيق الحكيم . يراها ولا يراها لانه يرى فيها جانبا واحدا من جوانبها المتصارعة المتعادلة .

ولهذا يتصارع الثلاثة دون تعادل ، دون توازن ، دون استقرار . العبد قد ينال الجسد ولكنه لا ينال شهرزاد ، والوزير قمر لا يبلغ به قلبه مرتبة الايمان ، فينتهي به الكفر بشهرزاد الى الانتحار . وشهريار يرتحل في المكان بحثا عن معنى الحياة ، فلا يصل الى شيء ، بل يدور حول نفسه ، او تدور الدنيا من حوله فلا يصل الى شيء .

هذه هي المأساة عند توفيق الحكيم : انعدام التعادل ، انعدام القدرة على التوحيد والتوازن بين الاطراف المتناقضة في تجربة الحياة ، لقد عاش العبد في الجسد وحده فعاش عبدا ، وهرب شهريار من الجسد والارض وهاجر محلقا من اجل المعرفة . فما استقر على ارض . وما استقر على معرفة . وتغرب وضل .
اما الوزير فحياته هي الايمان ، القلبي الخالص ، وعندما اصطدم ايمانه بخشونة الارض ، فقد ايمانه وفقد حياته معا . اولهم معلق بالارض ، وثالثهم معلق بالسماء اما ثانيهم فقلق بين السماء والارض . فاين هم جميعا من الحياة التي هي الارض والسماء والانسان جميعا .. اين هم من شهرزاد حاوية المتناقضات . ما ابعدهم جميعا عنها . هذه هي مأساتهم ، وهذه هي مأساة المأساة عند توفيق الحكيم نجدها في اغلب اعماله المسرحية وان اتخذت اشكالا متنوعة .
على ان مسرحية شهرزاد هي اكثر هذه الأعمال تعبيراً وعمقا عن هذه المأساة .

واترك توفيق الحكيم الى حين لأتأمل كرم مطاوع . ماذا فعل كرم مطـــاوع بهذه المسرحيـــة .

واشهد مخلصا ان كرم مطاوع قد استطاع بحق ان يقدم على المسرح القومـي عملا فنيــا بالــغ الجودة والمتعــة والذكاء . لقــد استطاع ان يجعل من هذهالمسرحية الذهنيــة عمــلا دراميــا يشد الذهـــن والقلب معــا . ويفرض حضورا فنيـــا متصلا لا يثير سأمــا او ارهاقــا .

في قلب المسرح تبزغ عيـــن كبيرة . تتوزع ألوانهـــا بين الابيض والاســـود والاحمر ، وتتنـــوع الاضواء عليهــا بيـــن الحين والحين لتجعل منها رمزا لأكثر من معنى . فهي التساؤل وهي القلق وهي الشهوة وهي المأساة وهي الشمس وهيالعقل وهي الحياة بكل مــا تمتلىء به من متناقضات . وعلىمنصة المسرح ترتفع اعمــدة تتغير كذلــك بين الحين والحين لتصبح رموزا للاستقرار حينــا وللضياع حينــا اخر . وتمتد حولهــا حركات تبرز المضمون العميق الذي اراده المخرج في ايحــاء بـــارع جميـــــل .

وهكذا امتزج النص بالاداء بالديكور بالاضواء بالتفسير الفلسفي الخاص ليجعل من شهرزاد عمــلا دراميــا حيا . انه انتصار كبير لتوفيق الحكيم ، وانتصار كبير كذلــك لمسرحنــا المعــاصر .

ولعلي اختلف مــع المخرج في تفسيره للنص الادبي . ومن حقه ان يفسرالنص كمــا يشاء . فعندمــا ينتقل النص من المؤلف الى المخرج يصبح ملكــا لــه تمامــا، يطوعه كمــا تشاء نظرته اليه ،.وكرم مطاوع قد اتخذ من المسرحية سبيلا للتعبيـــر عن فكرة محددة هيحيرة الفكر في بحثه عن الحقيقة . لعله لــم يحفل كثيـــــرا بالصراع من اجل التعادل بين قوى النفس المختلفة . لــم يحفل كثيرا بالصراع من اجل توازن قوى النفس وتكاملها ، بل راح يركز على ازمة العقل وحده عند شهريار، وجعل من مسرحية لشهريـــار ، مسرحيـــة للتمـــزق العقلي ، والغـــربـــــة المكانيـــة من اجل المعرفـــة . ومن حقه هذا . الا انــه لا يمس بهذا التفسير جوهر الدراما عند توفيق الحكيم . ولكنه على اية حال تفسير منسق استطاع كرم مطاوع ان يجسده ببراعة وحذق على منصة المسرح وان يضيء بـــه عمــلا ادبيا عزيزا طــال حرمــاننــا منه وتشوقنــا اليـــه .

لقد قامت سناءجميل بدور شهرزاد ، فقدمت هذه الشخصية الغريبة المتلفعة بالاسرار ، تقديما بارعــا مخلصا . وان كان التفسير العقلي الخالص للنص الادبـي قــد اثقل من حركتها بعض الشيء . الا ان سناء جميل قـــد اخلصت لمــا اراده المخرج لها .وقامحمد السبع بدور شهريار . .وقــد اجاد في ابراز حيرته العقلية. الا ان اداءه اللفظي كان يهتم بشكل التعبيـــر اكثر من اهتمامه بمضمونه ولهذا تآكلت كثير من التعابير وعجزت عن ان تنتقل الى آذاننا في وضوح ويسر .

على ان هذا لا يقلل من رصانة هذا العمل الفني الخلاق الذي استهل به المسرح القومي موسمه الجديـــد .

« المصـــور »　　　٩ ديسمبر ١٩٦٦

الناس اللي تحت
والناس اللي فوق

لنعمان عاشور

قدمت فرقة المسرح الحر والفرقة القومية في الموسمين السابقين مسرحيتي « الناس اللي تحت » و « الناس اللي فوق » وكان لهما حظ موفور من النجاح.

ثم قام الاستاذ نعمان عاشور مؤلف المسرحيتين بطبعهما في كتابين مستقلين، باعتبارهما نصين ادبيين . ومن هذه الزاوية الادبية وحدها ، سأعرض لهاتين المسرحيتين .

ولن اعرض لكل منهما على حده ، اذ ان المسرحيتين تلتقيان معا في اكثر من نسب واحد . فكلاهما يعالج موضوعا يكاد يكون واحدا . فالمسرحية الاولى « الناس اللي تحت » تعبر عن صراع بين مستويين متفاوتين في حياتنا الاجتماعية ويتمثل هذا الصراع في شخصيات وقيم تنتسب الى هذين المستويين . وكذلك الشأن في المسرحية الثانية « الناس اللي فوق » . وان كنا نتبين في المسرحية الاولى تركيزا على الفئة الاجتماعية المتوسطة والصغرى . اما المسرحية الثانية فيتركز موضوعها على الطبقة الارستقراطية اساسا ، وان كانت الفئة الاجتماعية الصغرى ، عنصرا من عناصر صراعها الداخلي .

وفضلا عن ذلك فبناء المسرحيتين متقارب على حد كبير .

والمسرحيتان في الحقيقة استجابة فنية واعية ، لواقعنا الاجتماعي الجديد. فالثورة التي تعيشها بلادنا في هذه السنوات ، لاتقف عند الحدود السياسية فحسب ، وانما تمتد الى علاقاتنا ومؤسساتنا وقيمنا الاجتماعية ، فالطبقة الارستقراطية تتفكك وتنهار ، وتفقد ما كان لها من سلطان غابر ، وتتزلزل قيمها المتعالية وتنكمش عن آفاق حياتنا بمعاييرها الاخلاقية والفكرية والاجتماعية عامة وترتجف أيامها بالوحدة والخوف والفراغ ، اما فئاتنا الشعبية الاخرى فتنتعش حياتها ، وتتألق قيمها ، وتنتصر حكمتها .

والثورة الاجتماعية لا تتم بمجرد اصدار تشريع ، او بمجرد تغيير في شكل السلطة السياسية ، وانما هي صراع باق في جسم المجتمع ، ويتخذ الصراع مظاهر متنوعة ، فهو صراع بين قيم قديمة واخرى جديدة ، وهو صراع في الثقافة والاخلاق وأساليب ممارسة الحياة ، وهو صراع من أجل الرزق والعمل ، وهو

صراع من أجل الحب والسعادة والحرية والاستقرار والتقدم وهكذا .

والمسرحيتان — كما ذكرت — استجابة فنية واعية لواقع حياتنا الاجتماعية الجديدة . وعلى ان المؤلف لا يتسرع — كما يتسرع بعض ادبائنا الجدد — فيتلقف الشعارات العامة لثورتنا الاجتماعية ، ويقف عند ترادادها وتكرارها ، والدعوة الى اهدافها دعوة خطابية جوفاء ، وانما يتعمق علاقاتنا الاجتماعية ويتسلل الى نسيجها الحي ، ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة . ثم يجسد هذا الصراع في نماذج وشخصيات صادقة ويقيم منها احداثا ومواقف حية ، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فني ، على درجة كبيرة من الجودة .

فالمسرحيتان تعرضان لفلسفتين من حياتنا الجديدة ، فلسفة هؤلاء الذين ينتسبون الى الطبقة الارستقراطية والوسطى ، وفلسفة هؤلاء الذين ينتسبون الى الفئة الصغرى والطبقة العاملة .

ويدور الصراع الرئيسي في المرحلتين حول معاني الحب والزواج والعمل والاستقرار والتطور ، وان ضمهما جميعا معنى واحد هو صراع الفرد الجديد للتحرر من ضغط طبقة اعلى منه ، وانطلاقه للتعبير عن نفسه في العمل وفي الحب تعبيرا حرا . وتتجسد هذه المعاني — كما ذكرنا من قبل — في مواقف ونماذج مختلفة في المسرحيتين على السواء .

ويواجهنا في المسرحيتين نموذجان يعبران عن بقايا القديم المتخلف يتمثل احدهما في المسرحية الاولى « الناس اللي تحت » في شخصية الست بهيجة هانم وهي سيدة في الخمسين من عمرها — كما يذكر المؤلف — مات عنها زوجها المستشار مخلفا لها ثروة من العقار والمصوغات وفراغا ووحدة قاتلة . ولهذا تفتقد في حياتها الاستقرار والطمأنينة ، وهي تعيش في توتر وعصبية وقلق دائم . وهي دائبة الشجار مع سكان عمارتها ، وخاصة مع هؤلاء الذين يسكنون في البدرون ، ولا ينتظمون في دفع ما عليهم من ايجار ، وهي لا تنقطع عن رفع الدعاوى القضائية عليهم ، وعن التدقيق في محاسبتهم ، وهي تتطلع الى رجل ، الى سند ، يحمي ثروتها ، ويملأ حياتها ، فتقع فريسة رجل نصاب يتزوجها طمعا في ثروتها هو مرزوق بك . وهو مدرس الزامي سابق يعيش كما يقول المؤلف على تصيد النساء ، ثم سرعان ما يهرب هذا الزوج المخادع بعد أن سلبها جانبا كبيرا من ثروتها . فتتطلع الى زوج جديد هو رجائي ، أحد سكان البدرون .

* * *

وفي المسرحية الثانية « الناس اللي فوق » نتبين النموذج الآخر في شخصية « عبد المقتدر » . وهو باشا سابق ، ووزير سابق في أكثر من وزارة ، واصبح اصبعا من أصابع الانكليز في جهاز الحكم ، ورسولهم في مجلس ادارة اكثر من شركة ، وجاءت الثورة ففقد الباشوية وفقد السلطان ، وتخلى عنه أسياده الجدد الاميركان . وهو رجل في الستين من عمره تقريبا ، خفيف الروح ، ليس له شخصية بارزة بل هو أداة طيعة ، ضعيفة ، فيها استسلام وجبن وتردد . ويتخذ من المرض والمسبحة وسجادة الصلاة ستارا للدفاع عن نفسه واخفاء قلقه

واحساسه بالضيعة والهزيمة والفراغ ، ولكنه ما زال يتطلع الى المجد والسلطة والمتعة . وهو يسكر احيانا ويبحث عن الاثارة الجنسية ، كمجرد كلام ، لانه اعجز من ان يقوم بمغامرة . وهو متزوج من رفيقة هانم ، وهي امراة على درجة كبيرة من الجمال والحيوية . وشخصيتها على الطرف النقيض من شخصيته . فهي حاسمة ، آمرة ، ناهية ، عنيفة ، مندفعة ، ليس في حياتها شيء غير اسم زوجها وعرباته الفاخرة ، ومجده الزائل ، تملأ فراغها وطاقتها بالجمعيات الخيرية واطعام الكلاب ، وتزويج الناس ، وليس بينها وبين زوجها عواطف تذكر بل لعلها تنتظر وفاته لترثه وتتفرغ لمتعتها .

والى جوار شخصية بهيجة هانم نجد شخصية عبد الخالق ، ابن اختها ، وهو شاب مغامر افاق ، طرد في التطهير كما يقول المؤلف . كان مأمور ضرائب ، ثم فتح مكتبا للمحاسبة ، وكان يشرف على ثروة خالته ، ويساعدها في تدبير امورها ، لمصلحته الخاصة ، وكانت هي صاحبة الفضل في تعليمه وبناء حياته ، وهو يسعى من جديد بعد هروب زوجها مرزوق بك الى اعادة اشرافه ، بل ويهددها بالحجز عليها بدعوى السنة ، ان لم ترضخ له .

والى جوار شخصية عبد المقتدر باشا نجد شخصية خليل بك ، وهو رجل متألق وشقيق عبد المقتدر ، يعيش على فتات مائدته ، ليست له مواهب أو مؤهلات على حد قول عبد المقتدر نفسه ، ورغم هذا تمكن من دخول البرلمان خمس مرات بفضل مساعي شقيقه . وهو يدرك ما وقع في البلد من تطورات . وهو ينصح شقيقه بأن يتكيف مع الاوضاع الجديدة ، فيخفف من مظاهر الابهة والثروة ، وهو يبدو في مظهر من يريد ان يسدي خدمة لشقيقه ، فهو يخدمه في شيخوخته ، وهو ينجح في اقناع أخيه ببيع عربية الرولزرويس ، وفي الانتقال به من السراي الى عمارة جديدة ، ويستفيد لمصلحته الخاصة من هذه العمليات التجارية ، فهو يعيش – كما ذكرت – على فتات مائدة شقيقه . وليس في حياته غير جاه شقيقه وثروته ، وعلاقات متعددة مع راقصات وساقطات ، فهو على راي عبد المقتدر « عكاك » . وله ابنة من زوجة متوفاة تدعى تيتي ولكنه لا يكاد يحس نحوها بأية مسؤولية ، ويتركها تعيش عند اقربائها . وهو يفكر اخيرا في الزواج من سيدة كبيرة تدعى جلفدان خانم ، طامعا في أن يكون وكيل اعمالها .

والى جوار شخصية بهيجة هانم نجد بعض الشخصيات الفرعية الاخرى كفكري وفاطمة البلانة ومنيرة . أما فكري فهو تابع من توابع الست بهيجة وهو خادم في المنزل ، لا يعمل عملا محددا ، وانما يقضي بعض الطلبات العابرة ويحرس البيت ويبيع الكازوزة على الباب ، ويسكن في غرفة تحت بئر السلم . وهو طراز متميز من الخدم ، فيه ذكاء وصفاء وصراحة وفكاهة . وهو ساخط على حياته ، على تبعيته للست بهيجة ، متعاطف مع سكان البدرون ، يتطلع الى حياة جديدة ، يستقل فيها من الاعمال الحرفية البسيطة ، ويتزوج منيرة خدامة الست بهيجة . أما منيرة فهي خادمة ريفية ، تتمرد فجأة على تبعيتها للست بهيجة وتتطلع الى حياة جديدة ، وتفكر في العودة الى بلدتها ، ثم يقنعها فكري

بزواجها منه ، فيتركا المنزل ليبدآ معا حياة جديدة .

اما فاطمة فهي بلانة الست بهيجة ، مجرد تابعة ، تعيش على فتاتها ، ومهمتها ارضاؤها وتلبية رغباتها ، واراحة اعصابها ، وهي ارملة ليس لها اسرة او سند اجتماعي آخر غير الست بهيجة ، وهي تسعى الى الزواج من احد سكان البدرون وهو عم عبد الرحيم كمساري اترام .

والى جوار عبد المقتدر باشا نجد شخصيات فرعية كذلك هي أم نور والشيخ قنديل . أما ام نور فهي وصيفة الباشا الخاصة او بلانته ، ولكنها تختلف تماما عن شخصية فاطمة ، فهي سيدة جادة ، تحترم نفسها ، وتقوم بعملها في دأب وصمت . ظلت تعمل في سراي عبد المقتدر باشا خمسة وعشرين عاما ثم طردتها رقيقة هانم من الخدمة ، عندما انتقل الباشا من السراي الى عمارته الجديدة . ولها ابن يدعى انور ، واستطاع ان يواصل تعليمه حتى حصل على ليسانس الحقوق .. وليس في حياة أم انور غير عملها الدؤوب ، واحساسها بكرامتها ، هذا الاحساس الذي يتمثل اساسا في اعتزازها بابنها أنور .

أما الشيخ قنديل فهو في الحقيقة فاطمة بلانة الست بهيجة في حياة عبد المقتدر باشا . فهو ازهري سابق ، خلع العمامة ، واشتغل سكرتيرا خاصا للباشا في المهام المختلفة التي اضطلع بها ، واستطاع ان يخرج من هذا بثروة لا بأس بها ، وهو رجل صفيق ، ليس له من عمل الا أن يؤمن على ما يقوله الباشا، ويسارع الى تلبية مطالبه ، ويغالي في مدحه وتملقه ، ويتلقى اهانات الباشا التي ينفث بها عن غضبه وضعفه ، في رضى ورحابة . وهو يتطلع الى الزواج من جمالات ابنة أخت رقيقة هانم ، ولكنه يفشل في تحقيق ذلك . وينتهي به الامر الى أن يطرد كأم أنور من خدمة عبد المقتدر باشا ويلتحق بخدمة شقيقه خليل بك .

وفي الطرف المقابل لهذه الشخصيات جميعا ، نجد نموذجين في كلا المسرحيتين : في « الناس اللي تحت » نجد عزت ، وفي مسرحية « الناس اللي فوق » نجد حسن .

أما عزت فهو رسام شاب يسكن في البدروم . وهو يحمل لواء الفلسفة الاجتماعية الجديدة في المسرحية ، فهو ابن فراش ، استطاع أن يتعلم وان يتخذ من الرسم سلاحا يكافح به من اجل المبادىء التي يؤمن بها . وهو يؤمن بالتطور ، ويثق في مقدرة الانسان على التعبير ، ويحتقر ما يسميه الناس بالقسمة والنصيب ، وأصبح موظفا ثم استقال من عمله لانه وجد الوظيفة « صورة ميتة » تحول دونه ودون الكفاح من أجل بناء مصر جديدة . ولهذا فهو يسخر مما يسميه بجبن المثقفين ، وهو يضع مصلحة الناس جميعا فوق مصلحته الشخصية ، فهو يناضل من أجلهم هم ، من أجل مستقبلهم هم ، لا من اجله واجل مستقبله .

وفي مسرحية « الناس اللي فوق » نجد نموذجا مشابها لعزت في شخصية حسن . وحسن هو ابن الست سكينة اخت رقيقة هانم . وقد يكون من الاوفق

أن نعرض لشخصيتها اولا قبل شخصية ابنها حسن . بل لعلها ان تكون اطارا صالحا لابراز شخصيته هو .. وسكينة ليست ارستقراطية كاختها رقيقة هانم ، فهي تعيش عيشة متواضعة في حي الحلمية . وهي سيدة طيبة للغاية ، بسيطة للغاية .. لا تكاد تقوم بينها وبين اختها رقيقة رابطة مساندة او تزاور . ولكنها على الرغم من هذا تتطلع الى اختها « الى الناس اللي فوق » وتحمل لهم الاحترام والتقدير ، وتحس بضغطهم على حياتها وباثرهم على افـــكارها . وهي ترسل ابنتها جمالات لتعاون اختها رقيقـــة في نشاطها الاجتماعي ، وتفرح لما تبذله رقيقة هانم من جهود لتزويج ابنها حسن وابنتها جمالات من أسر راقية . وهـي تحزن لموقف ابنها حسن من اختها ومن عبد المقتدر باشا ، فهو يزدريهم ويتعالى عليهم ، لانه عندما علم بأن اخته جمالات تعيش في سراي عبد المقتدر باشا لتعاون رقيقة هانم في نشاطها الاجتماعي ، ذهب الى هناك واعادها الى بيتهم بالقوة . الا ان سكينة سرعان ما تغير رأيها في « الناس اللي فوق » عندما تزورهم في نهاية المسرحية وتجدهم « بياكلوا في بعض يا ابني ، زي الوحـــوش اللي في جنينة الحيوانات » .

أما ابنها حسن فشاب يعمل مهندسا في الحكومة ، وعلى الرغم من ان الباشا هو الذي ساعده في الحصول على هذه الوظيفة ، الا انه لا يعترف للباشا بفضل وانما يرجع الفضل الى شهادته ، وهو ساخر ، يصب سخريته على رقيقة هانم وزوجها ، ولكنه يحس بمرارة ، « روحي هبطانـة وفيـه ضلمه قدام منـي » ، « في حياتنا حاجة بتخلينا ساعات نوخم ، زي ما نكون صاحيين من نوم طويـل بنتاوب » . وهو يرجع هذا الشعور الى الآثار التي ما تزال باقية في حيـاتنا الجديدة من « الناس اللي فوق » : « احنا موش صحينا خلاص . امال الكابوس ده لسه عايش في حياتنا » . على انه ليس شعورا بالتشاؤم الاجتماعي بقدر ما هو تعبير عن أزمته الشخصية . اذ انه يحب تيتي ابنة خليل بك ، ويحس بما بينهما من حواجز وعقبات ، ولكنه يدرك ان هؤلاء الناس « اللي فوق » لم يعودوا قادرين على الاساءة الينا .

والى جوار عزت نجد لطيفة ابنة عم عبد الرحيم الكمساري ، تسكن مع ابيها في غرفته في البدروم ، وهي فتاة متعلمة حصلت على دبلوم تجارة متوسطـــة ، وتبحث لها عن عمل . وتقبل في البداية العمـل في مكتب عبد الخالق ابن اخت خديجة هانم ، ولكنها سرعان ما تتركه بعد ان سئمت جو العمل معه ، وهـي تحب عزت ويبادلها عزت الحب ، ولكنها كانت تتعلق بمعنى معين اثاره فيها والدهـــا عم عبد الرحيم هو الاستقرار . انها تطالب عزت ان يجـــد له عملا مستقـــلا مضمونـــا .

والى جوار حسن في « الناس اللي فوق » نجد تيتي ابنة خليل بك ، وعلى الرغم من أصلها الارستقراطي ، الا انها تتطلع دائما الى الحياة الشعبية لا تدفعها الى ذلك نظرية اجتماعية وانما احساسها بالضيعـــة وحاجتها الى صدر وحنان وعائلة . وتجد هذا في بيت سكينة ، وفي حي الحلمية ، وفي حسن ، ثم تبلـغ

ازمتها الذروة مع ابيها ، بل مع طبقتها السابقة كلها عندما تعرف ان اباها ينتوي الزواج من جلفدان هانم وعندما يتهم علاقتها بحسن ، وتقرر ترك ابيها الى الابد ، والحياة مع أسرة سكينة .

اما جمالات اخت حسن فهي فتاة في العشرين من عمرها ، ليس لشخصيتها ملامح محددة ، وهي تحب أنور ابن ام انور وصيفة الباشا ، وتتمسك بالزواج به ، وترفض العريس الارستقراطي الذي تعدها به رقيقة هانم . وهي تعبر عن أحد العناصر الجزئية في المسرحية المتمردة على قيم « الناس اللي فوق » . وانور بدوره يعد كذلك عنصرا من عناصر التمرد على « الناس اللي فوق » . ولم يبرز هذا في مواقف كبيرة في المسرحية ، وانما يبرز فحسب في احساسه بكرامته رغم خجله الشديد .

لم يعد يبقى بعد ذلك في المسرحيتين الا شخصية عم عبدالرحيم الكمساري ، والاستاذ رجائي ، وكلاهما في مسرحية « الناس اللي تحت » ولا نكاد نجد لهما مقابلا في المسرحية الثانية .

أما عبد الرحيم فكمساري في الخمسين من عمره ، كان في الماضي نقابيا مكافحا ، وكان له راي في الحياة كما يقول عزت ، ولكنه خرج على زملائه العمال من اجل ابنته لطيفة . انه في سعيه من اجل الاستقرار والطمأنينة ، فقد احساسه بالزمالة ، وأخذ يسعى كذلك لفرض نظرته الى الحياة على ابنته . انه يرفض أن تتزوج من عزت ، لان حياة عزت غير مستقرة ، ولا ضمان لها . وهو يحتقر هؤلاء الناس الذين لا يعملون ، والذين لا ياكلون بدون عمل « لازم آكل لقمتي بايدي » ، ولكنه يفهم العمل فهما آليا بحتا ، فعزت الرسام في رايه لا يعمل . ولقد كانت نظريته في العمل موضع سخرية الاستاذ رجائي طوال المسرحية .

والاستاذ رجائي نموذج من ابرز نماذج المسرحية ، بل لعله ان يكون من اهم شخصياتها ، وكانت شخصيته ومواقفه وكلماته ، مصباحا يضيء بقية الشخصيات ، ويبرز كثيرا من قيم المسرحية ، ويعمق صراعها . فهو ارستقراطي سابق في الخامسة والخمسين من عمره . يعيش على بقايا ما يرثه من اقربائه المتوفين . وهو فكه ، سخي ، صادق مع نفسه ، فقد طبقته الارستقراطية دون ان يحدد لنفسه معالم موقف اجتماعي جديد ، له ماض لم يبق له منه شيء وليس له حاضر ولا مستقبل . ولكنه يتحرك في الحاضر حركة لا مبالية ، كل شيء عنده سواء ، ولكنه محب للحياة ، لا يوصد قلبه على حقد او ضغينة ، يشتري وردا ليضعه على قبر عمه ، ثم يستخسر ان يرميه على القبر ، فيعود به يوزعه على الناس ، كما يوزع ابتساماته وضحكاته ، ولكن في ابتساماته وضحكه مرارة وسخرية واحساس عميق بالضيعة . فهو رجل لا عمل له ، ولا يحب العمل ، وهو يسخر من دوريات عبد الرحيم الكمساري ، ومن هنا تنبع مأساته الحقيقية . انه بلا عمل وبلا مورد رزق . والحياة عنده ليس لها طعم ولا رائحة . وهو يدرك واقعه ، ويعرف مأساته ، ولكنه عاجز تماما عن ان يفعل شيئا . انه يعجب بفلسفة عزت وبحماسه ، ويصرح في احدى لحظات سكره لعزت « انا مع الشعب ، انا وياك »

ويهتف من اعماق قلبه عندما غادره عزت : « يا خسارة يا عزت يا خسارة ، كان نفسي اعيش معاه على طول ، او اروح معاه مصر الجديدة بتاعته » . ويقول كذلك معبراً عن هذا المعنى « انا حتجوز عزت » . كان يعني التغيير ولكنه كان عاجزاً عن تغيير نفسه « الدنيا اتغيرت ، وانا ثابت زي ما انا .. محلك سر » . وكانت هذه العبارة الاخيرة « محلك سر » رمزاً كبيراً لشخصيته كلها . انه يتنفس ويتحرك ، ويتفلسف ، ولكنه لا يخطو خطوة واحدة الى الامام . بل خطا خطوة « الى فوق » ، الى الست خديجة ، فترك نفسه لها تتزوجه ، مستسلماً خائفاً ضائعاً .

هذه هي شخصيات المسرحيتين ، نجدها متشابهة متشابكة ، في اغلب الاحيان ، وتدور حول موضوع واحد مشترك .

وعلى الرغم من مشاعر المرارة والضياع والفقد التي تسود أغلب هذه الشخصيات ، وخاصة تلك التي تنتسب الى « الناس اللي فوق » ، فقد كان من الطبيعي ان يسود المسرحيتين روح كوميدية خالصة ، فنحن والمؤلف لا نقف الى جوار هذه المشاعر ، ولا تعكس في نفوسنا ضحكاً عليها ، ونحن لم نضحك على شخصيات المسرحية ، بقدر ما ضحكنا على قيمهم وأساليب حياتهم البائدة الجامدة . كانت مآسيهم تتحول في نفوسنا الى ضحك ، كنا نضحك على هذه المسافة الممتدة بين حياتنا الجديدة .. وحياتهم القديمة . كنا ننتصر على حياتهم بالضحك . ولو انهم بذلوا جهداً صادقاً للمشاركة في الحياة الجديدة ، وقبلوا البذل والتخلي ، لتحولت المسرحيتان الى تراجيديا نبيلة . ولامتلأت عواطفنا نحوهم ببقايا حزن ، كما حدث بالنسبة لشخصية الاستاذ رجائي . ولكننا لم نجد في حياتهم الا جحوداً يواجهون به حركة حياتنا الجديدة . ومن هنا انطلقت الروح الكوميدية في المسرحيتين معبرة بحق عن انتصار الحياة الجديدة . ولم تكن هذه الروح دخيلة على المسرحيتين ، تفرضها بعض نكات المؤلف ، بل كانت ثمرة طبيعية للمواقف العامة في المسرحيتين ، ثمرة لاصطدام جمودهم بحركة حياتنا .

والمسرحيتان ــ كما رأينا ــ تزخران بنماذج من واقعنا الاجتماعي ، احسن المؤلف رسم ملامحها ، وابراز قيمها بالمواقف والاحداث المختلفة ، معبراً بهذا تعبيراً فنياً صادقاً عن جوانب متناقضة من حياتنا الاجتماعية الجديدة .

على ان لي على هاتين المسرحيتين بعض الملاحظات :

١ ــ لئن نجحت هاتان المسرحيتان نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح فان حظهما من النجاح كعملين ادبيين ليس على درجة كبيرة من التفوق والاجادة . ولا يرجع هذا الى اللهجة العامية الخالصة التي كتبت بها هاتان المسرحيتان ــ كما قد يسارع الى القول بعض النقاد ــ وانما يرجع الى سبب آخر .

فاللغة العامية نفسها في كثير من اجزاء المسرحيتين لم تستخدم استخداماً فنياً ، ولم يحسن المؤلف نسجها وصياغتها صياغة ادبية محكمة ، وانما استخدمها استخداماً عادياً في كثير من الاحيان ، للافضاء ببعض المعلومات التي يريد افضاءها الينا . فلن يرتفع حواره بها الى مستوى الحوار الدرامي الدافق ، بل كان كلاماً

عاديا لا جمال فيه ولا حركة ، يزخر بالتفاصيل والنوافل غير الضرورية . ولعل اغلب الفصل الثاني من مسرحية « الناس اللي فوق » ابلغ دليل على هذا . فالحوار الذي يفتح به هذا الفصل بين حسن وقنديل حـــوار ميت ليس له قيمة غير ما تضمنه من معلومات . بل لا نكاد نتبين منه ملامح شخصية حسن التي يقدمها لنا المؤلف في هذا الفصل لاول مرة . وهناك امثلة اخرى لا حصر لها في ثنـايا المسرحيتين ، يفتقد فيها الحوار قيمته الجمالية الفنية .

ولم يكن هذا شأن الحوار طوال المسرحيتين ، بل اننا نجد في الفصل الاول من « الناس اللي فوق » وفي بعض فقرات « الناس اللي تحت » وخاصـة تلك الكلمات التي كانت تتدفق على لسان الاستاذ رجائي ، حوارا ادبيا ناصعا ، فيـه ذكاء وجمال ونسج محكم ، ترتفع به اللغـة العاميـة الى مستوى جمالي رفيع . الا ان السمة العامة للحوار في المسرحيتين انه حوار عادي يضعف من القيمة الادبية لهاتين المسرحيتين .

٢ ـ لعل اضعف شخصية في المسرحية هي شخصية عزت في مسرحيـة « الناس اللي تحت » ، فهي شخصية جامدة ، يضع المؤلف على لسانها فلسفته الاجتماعية الجديدة بصورة مجردة ، اقرب الى الخطب الرنانة منها الى التعابير البسيطة الصادرة عن خبرة صادقة . ولا تنجح هذه الشخصية على اهميتها في الرواية في ان تقنعنا بمضمون فلسفتها وبجدية حياتها ـ، نتيجة لهذه المغالاة في التعبير عن هذه الفلسفة ، وفي اظهار هذه الجدية .

وكانت شخصية حسن في « الناس اللي فوق » اقرب الى البساطة والصدق من شخصية عزت ، وان لم تكن اقل منها وعيا بفلسفة المؤلف وتعبيرا جهيرا عنها. والغريب ان اقل الشخصيات حظا من عناية المؤلف ومهـــارته الفنية هي تلك الشخصيات التي تحمل لواء فلسفته الاجتماعية الجديدة في المسرحية .

٣ ـ على الرغم من توفيق المؤلف في رسم شخصية الاستاذ رجائي وفي ابراز فلسفته في الحياة ، الا ان ابعاد شخصيته كذلك غير متكاملة . فهو مجرد شخص فقد ارتباطه بأصول الارستقراطية السابقة ، وليس لـه من حياة اخرى غير حياته في المسرحية التي يعرض لنا فيها تردده وقلقـه وضياعه . ولا شك في ان وراء هذا نسيجا متكاملا من حياة وعلاقات وخبرات ، ولكننا لا نحس بشيء منها فـي المسرحية . ويكاد الاستاذ رجائي ان يكون مقطوعا قطعا كاملا من شجرة مجتمعه، لا علاقة ، لا زوجة سابقة ، لا عائلة ، لا صديقة ، لا مهنة ، لا شيء على الاطلاق ، على الرغم مما يبدو فـي كلماته من ذكاء وثقافة وخبرة عميقة . ولذا فلا نكـاد نجد مبررا معقولا لمأساته ، رغم تعبيره الذهني عنها تعبيرا عميقا صادقا .

٤ ـ يقحم المؤلف بعض الشخصيات والمـــواقف اقحاما دون ان يعتني بها عناية فنية واجبة . فشخصية منيرة خادمة الست خديجة تظهر فجأة في الفصل الثاني من المسرحية « الناس اللي تحت » لتعلن فجأة عن رغبتها كذلك في تـرك الخدمة ، دون مقدمات سابقة ودون منطق اجتماعي معقول في نسيج المسرحية ، او في نسيج حياتها التي لا نعرف عنها شيئا . وفي مسرحيـــة « الناس اللـي

فوق » شخصية سرحان ، وهو خادم في أسرة الست سكينة ام حسن ، وهـو مفرم بمتابعة حلقات الاذاعة المثيرة وبرامجها الضاحكـــة ، وسخرية المؤلف به سخرية بارعة لبقة ، ولكن الموقف كله مقحم على المسرحية وان لم يكن مقحما على الجو الاجتماعي للمشاهدين . فهو موقف من خارج المسرحية ، وكان في مقـدور المؤلف ان يربط ــ كما حاول في بعض فقرات الفصل الثاني من هذه المسرحية ــ بين هذه الحلقات الاذاعية وبين مسرحيته بطريقة أو بأخرى . ولكنه لم يعمق هذه المحاولة ولم يستخدمها استخداما كافيا لتوكيد بعض معاني المسرحية .

٥ ــ غالى المؤلف في تصوير تحايل المحامين لاستغلال الست خديجة ، وكانت الصورة أقرب الى الكاريكاتير الساخر منه الى الصور الصادقـــة الحية . وكان تعبيره عنها زاخرا بالتفاصيل غير الفنية .

٦ ــ لم ينصف المؤلف شخصيـــة عم عبد الرحيم الكمساري ، بل جعل من فلسفته في العمل موضع سخرية دائمـــة من جانب الاستاذ رجائي ، ولكن المؤلف الذي يبرز في مسرحيته قيم مصر الجديدة ، ترك هذه الفلسفـــة بغير دفاع ، فلم يتح لعزت على سبيل التحديد أن يتـــلاقى مع عم عبد الرحيم في هذه الفلسفة الا تلاقيا ذهنيا عابرا في احدى الفقرات . ولكنه أقام تناقضا حادا بين فلسفـــة العمل عند عم عبد الرحيم ، وفلسفة التحرر والانطلاق عند عزت . مع ان العمل المثمر كان جزءا من مفهوم عزت في بناء مصر الجديدة .

٧ ــ لم يطور المؤلف بعض المفاهيم الاساسية في مسرحيتـــه « الناس اللي تحت » بل عرضها عرضا عابرا سريعا . فعزت يتكلم عن جبن المثقفين في نقـده لتردد لطيفة . وهي نقطة اساسية في المسرحية ، كنا نستطيع ان نفهم منها جانبا من سر مأساة رجائي . وكان في مقدوره ان يفتح لنا نافذة مسرحيته لتعميق هذا المعنى لو انه اهتم بالتلامذة الذين يسكنون في الدور الثالث والذين اشار المؤلف اليهم اشارة عابرة ثم سكت عنهم سكوتا مطلقا .

٨ ــ في نهاية مسرحية « الناس اللي فوق » يرفض خليل بك ما عرضه عليه أخوه عبد المقتدر من كتابة توكيل له بكل أملاكه يتضمن حق البيع والرهن . ولكن خليل يرفض هذا التوكيل الذي يتيح له السيطرة عـلى كل شيء . وهو يرفض هذا العرض نتيجة لازمة نفسية بعد خروج ابنته تيتي عن طاعتـــه . وهو موقف غير مفهوم اصلا . مـــوقف مفاجيء ، فيه افتعال وتصنـــع وتعسف . وازمته لا تبررها طبيعة شخصيته في المسرحية على الاقل .

٩ ــ لم يبرز المؤلف صراعا تتمركز حوله خيوط المسرحيتين . ففي مسرحيته « الناس اللي تحت » كان ثمة صراع بين صاحبة البيت السيـــدة خديجة وبين سكان البدروم ، ولكنه كان صراعا حول ما تخلف من ايجار ، لا يرتفع الى مرتبة الصراع الاجتماعي العميق ، وكان حل هذا الصراع بسيطا وعاديا . وكان بين عزت ولطيفة صراع حقيقي من أجل اقناعها بمفاهيم اجتماعية جديدة ، وقام هـــذا الصراع بينها وبين نفسها ، وبينها وبين أبيها عم عبد الرحيم . وكان هناك صراع حقيقي كذلك داخل نفس الاستاذ رجائي بين ماضيه ووعيه بحاضره ومستقبـله

وعجزه عن التحرر والانطلاق . اما في مسرحية « الناس اللي فوق » فكان الصراع الحقيقي بين تيتي ووالدها خليل بك ، وتمثل هذا الصراع في ثورتها على وضعها الطبقي السابق وحياة والدها . وكان هناك صراع كذلك بين حسن من ناحية وبين « الناس اللي فوق » عامة ، وان لم يأخذ هذا الصراع صورة محـــددة اللهم الا احتقاره لهؤلاء الناس ، ومصاحبته تيتي بعد ان خرجت عن طبقتها . على انه كان في جو المسرحية عامة ، صراع غامض خفي بين « الناس اللي فوق » في المسرحيتين، وبين قوة اخرى هي مصر الجديدة ، وهي قيم حياتنا الجديدة ، والتي كانت تتمثل أحيانا تمثلا محدودا في بعض شخصيات المسرحيتين ممن ينتسبون الى « الناس اللي تحت » ولكنه لم يتمثل فيها تمثلا كافيا .

ولهذا كان الطابع الاغلب وخاصة لمسرحية « الناس اللي فوق » هو طابـع « الحالة القائمة » و « الوضع الجامد » لا طابع الصراع والتفاعل والحركة . وهذا ما جعل اغلب شخصيات المسرحيتين على درجـــــة كبيرة من الاستواء والتسطح والجمود ، فلا نمو ولا تغيير ولا تطور ولا اختلاف في النظرة او الحكم من البداية الى النهاية ، اللهم الا تغييرا سطحيا مفاجئا طرأ على نفسية خليل بك ومنيرة خادمة الست خديجة ، وتغييرا آخر على درجة كبيرة من الصدق طـرأ علـى نفس الست سكينة ولطيفة وفكري ومنيرة ، وان اختلف مدى هذا التـغير في نفوس هؤلاء من حيث العمق والحدة .

على انه على الرغم من هذه الملاحظات جميعا ، فان المسرحيتين تعدان اضافة طيبة الى تراثنا المسرحي الحديث ، واستجابة واعية لاحداث حياتنا الاجتماعية الجديدة .

ولو استطاع نعمان عاشور ان يوفق بين نجاح مسرحيته على خشبة المسرح، ونجاحها كعمل ادبي ، فلا تدفعه مقتضيات خشبة المسرح الى الاستخفاف بالاحكام والنسج الادبي المتقن ، ولا تدفعه ضرورات الادب الى تجميـــــد حركتها وتجريد معانيها ، لو استطاع هذا لارتفع بمسرحيتنا العربية الى مستــــــوى جديد من الاصالة والابداع .

وما اكثر الآمال الكبار التي نعقدها على نعمان عاشور ، ففي شبابه ، وذكائه وثقافته ووعيه ، وصفاء نفسه ، وصدق حسه الفني ، ذخيرة غنية لكل ما يتطلع اليه ادبنا المسرحي من تألق وازدهار .

« الرسالة الجديدة »
١٩٥٧

عطوة أفندي قطاع عام

لنعمان عاشور

انتقل بعد ذلك الى مسرحية عطوة أفندي قطاع عام للاستاذ نعمان عاشور . والمسرحية تعرض في المسرح الكوميدي . والذي لا شك فيه ان المسرح الكوميدي قد كسب بكتابة نعمان عاشور له . على ان الذي لا شك فيه كذلك ان هذا الكسب ليس لمصلحة نعمان عاشور وليس لمصلحة الحركة المسرحية في بلادنا .

لقد شاهدت هذه المسرحية ، وقدّرت ما بذله الاستاذ محمود السباع من جهد في اخراجها ، وما بذله الممثلون جميعا وفي مقدمتهم امين هنيدي من جهد كذلك في اداء أدوارها .

واحسست ان المسرح الكوميدي بهذه المسرحية ، تأليفا واخراجا واداء ، يخرج من مرحلة الارتجال الى مرحلة العمل الفني الجاد .

وأحسست بمدى استجابة المشاهدين للمسرحية ، وانفعالهم بمعانيها ومواقفها المختلفة .

ولكنني في الحقيقة خرجت من المسرحية أسأل نفسي : الى اين يمضي نعمان عاشور ؟

جلست مع نعمان عاشور عقب المسرحية نسأل انفسنا هذا السؤال في بساطة وصراحة . ونعمان عاشور يعرف انه اديب عزيز الى نفسي ، وانه رائد لتراثنا المسرحي المعاصر ، وانه ابن مخلص من ابناء شعبنا وثورتنا ، انه من اكثر كتابنا وعيا ومسؤولية وثقافة واصالة .

على ان هذا كله لا يعفيه من مسؤولية هذا العمل المسرحي الذي لا أعتقد انه جدير بالانتساب الى نعمان عاشور ، لا أعتقد كذلك انه يعد اضافة الى اعماله المسرحية السابقة ، بل لعله نكسة خطيرة ما احوجه الى ان يتأملها من جديد وباخلاص ، وان يعمل على الخروج منها .

ما أحب ان اقارن بين مسرحية نعمان عاشور هذه ، وبقية المسرحيات التي قدمت من قبل على المسرح الكوميدي لاخرج بنتيجة ايجابية لصالح مسرحية نعمان عاشور ، وانما اقارن بين هذه المسرحية وبقية مسرحيات نعمان عاشور ، وبدور نعمان عاشور في الحركة المسرحية .

ان مسرحية « عطوة افندي قطاع عام » ، لا تقدم مسرحية متماسكة ، فرغم انها تنمية وتطوير لمسرحيته القديمة « المغماطيس » الا ان بقايا المغماطيس في

هذه المسرحية تكاد تكون شيئا مفروضا على المسرحية ، شيئا مفتعلا لا ضرورة له. بل تكاد المسرحية ان تنقسم الى موضوعين يمكن ان يستقل كل منهما استقلالا ذاتيا تاما . فهناك موضوع عطوه افندي « امين هنيدي » ، هـذا الموظف الصغير في محل بقالة يملكه رجل يتاجر في السوق السوداء يستغل عطوة افندي ابشع استغلال ، وان راح يخفي تجارته السوداء ويخفي استغلاله ببعض المظاهر الدينية الكاذبة . وينتهي الامر بتمرد عطوة أفندي على هذا التاجر ، واستقلاله بنفسه ، وسعيه للارتباط بالقطاع العام . وهناك موضوع آخر هو هـذا الطبيب النفسي « فؤاد احمد » الذي يعيش في حيّ شعبي يكاد يكون متناقضا تماما مع قيمه وعاداته . فهو مثقف ثقافة اجنبية ، وهو في الحقيقة اقرب الى الهوس منه الى التعقل . ويلتحم الموضوعان التحاما شكليا من خلال بعض العلاقات النسائية . فابنه عطوة افندي تحب هذا الطبيب ، وصاحب محل البقالة يسعى للزواج من اخت الطبيب . ويتم صراع شكلي كذلك بين هذه العناصر والموضوعات المختلفة ، يرتفع فيها الصراع أحيانا الى بعض المواقف البارعة . وتنتهي المسرحية بانتصار عطوه افندي ، بانتصار المواقف الايجابية على المواقف السلبية ، وهو انتصار يتم فجأة . وبالكلمات ، وبغير منطق واضح في نسيج الاحداث . الحوار يلمع هنا وهناك بالذكاء والمرح ولكنه لا يرتفع الى المستوى اللائق لمسرح نعمان عاشور .

ان هذه المسرحية هي اشارة تحذير ترتفع في وجه نعمان عاشور . حذار ان تواصل هذا الطريق . راجع فنك . راجع نفسك . ما أكثر ما نطلبه من نعمان عاشور مسرحا يرتفع الى مستوى الكلاسيكيات ، فهكذا تبشر المسرحية « الناس اللي تحت والناس اللي فوق وعيلة الدغري »

وهكذا تبشر ثقافته وموهبته . ونعمـان عاشور ليس من الفنانين الذين يحتاجون الى كلمة تشجيع . ليس من الفنانين الذين يحتاجون الى مزيد مـن الوضوح حول أهمية المعاناة الجدية في ابداع العمل الفني .

ونعمان عاشور يدرك ان بلادنا أحوج ما تكون الى الاعمـال الفنية الكبيرة التي تواكب ما يتحقق في بلادنا من منجزات كبيرة كذلك . ولست اقصد هنا الموضوع أو المضمون الكبير فحسب ، وانما اقصد البناء الفني الكبير كـذلك . فما أحوجنا الى الاعمال الفنية التي تملأ نفوسنا برصانتها واصالتها .

وما اقدر نعمان عاشور على ذلك .

« المصور »
٨ ابريل ١٩٦٦

وابور الطحين
بين الموضوع الغنائي والاخراج الملحمي

لنعمان عاشور

قال لي صديق عقب مشاهدة مسرحية « وابور الطحين » : ما لنا وهذه الموضوعات الساذجه البسيطه . ألا تتعلق هذه الموضوعات بالماضي .. الم نتجاوزها بالثوره ، الم تقض الثوره على الاقطاع . الم تحقق الملكية العامة لوسائل الانتاج ؟

فقلت له :

لا يعيب المسرح أن يؤكد بطريقته الوجدانيه ، ما تحقق في حياتنا بطريقة عملية . ان المسرح يغذي القيم وينميها في نفوسنا . على ان انتصار الفلاحين والعمال على كبار ملاك الاراضي الاقطاعيين ونضالهم من اجل العدالة والغاء الاستغلال سيظل لحنا لا يموت في تاريخ شعبنا ، في تاريخ البشرية كلها . وفضلا عن هذا فان معركة الاستغلال ما انتهت بعد في ريفنا المصري ، في ريفنا العربي .

ثم قلت لصديقي :

ان هذه المسرحية في الحقيقة لا تخاطبنا نحن سكان المدينة الكبيرة ، من المثقفين المتحذلقين ، وانما تخاطب البسطاء من ابناء العمال والفلاحين .

غير اني عدت أسائل نفسي : هل موضوع المسرحية موضوع ساذج بسيط لانه يعالج قضية نضال الفلاحين ضد الاستغلال .. ام ان السذاجة والبساطة مصدرها شيء آخر ، لعله المعالجة الدرامية لهذا الموضوع ؟

وساءلت نفسي كذلك : هل هذه المسرحية تخاطب العمال والفلاحين وحدهم، تثير الانفعال في قلوب العمال والفلاحين وحدهم ؟.. الحق لا . فالطريقة التي اخرجت بها المسرحية – على الاقل – تثقلها بكثير من الجماليات المثقفة المعقدة .

وما اكثر التساؤلات الاخرى التي تثيرها هذه المسرحية ، وليست هذه فضيلتها الوحيدة . فلنتأمل فضائلها الاخرى .

تبدأ المسرحية ، فتضعك فجأة في قلبها ، أو تضع نفسها في قلبك . مسرح مفتوح بغير ستائر ، بغير ديكور ، يحيط به المشاهدون من كل جانب على طريقة المسرح اليوناني القديم . أنت امام المنصة ، وانت خلف المنصة ، وانت على يمين المنصة وانت على يسارها كذلك . على ان هذه الاوضاع الاربعة قد تحدد كذلك وضعك الاجتماعي الى جانب وضعك المسرحي . فاذا كنت على اليمين فانت

فلاح ، أو فلاحة ، أو أنت عامل او بائع متجول او تاجر بسيط . وانت لهـذا تلبس اللون الابيض . انه لون قلبك ولون رغباتك البسيطـة المشروعة . اما اذا كنت على شمال المسرح فانت عمدة او مالك كبير او غفير او ما شابه ذلك مـن رجال السلطة . وانت بهذا تلبس اللون الاسود . انه لون الاستغـلال والتعسف والقهر . وبين الابيض والاسود يحتدم الصراع . ولهذا تقوم بينهما رقعة شطرنج تمتد حتى بدايات القاعة . ولعلك تجد من يلبس الابيض والاسود معا . العمدة مثلا وهذا أمر طبيعي . ان داخله أسود ، ولكنه يغطي هذا الداخل الاسود بعباءة بيضاء . انه يمثل الاهالي تمثيلا ظاهريا . هكذا شأن كل سلطة طبقية استغلالية، تدعي تمثيل الشعب وهي في الحقيقة لا تمثل الا مصالح طبقة استغلالية معينة . على انك قد تجد شخصا مثل بهلول عبيط القريـة يختلط على جسده الابيض والاسود . لن يكون الاسود باطنا والابيض ظاهرا ، ولكن سيكون القلب والعقل ، أما الاسود فسيكون في النصف الاسفل حيث الجسد وحده يسود . على اننـا سرعان ما نخرج من حدود الابيض والاسود عندما ننتقـل الى ما وراء المنصة ، أو امامها في القاعة . ستتعدد الملابس والازياء والالوان . وقد ينفرد زي وسط هذا الخليط كله . انه الزي الاحمر الذي تلبسه شلبيه ، غازية الكفر . فنحن كما ينبغي ان تعرف في كفرعواد . هل نبدأ التمثيل ؟ هيىء نفسك .

أكثر من مائة وخمسين رجلا وامرأة على الجوانب الثلاثة : على اليمين وعلى اليسار وخلف المنصة ، دخلوا وتوزعوا بنظام دقيق . ثم فلينطفىء النور وليسد الظلام تماما . هذا مهم . اذ ينبغي ان تتداخل الاشياء ، تذوب الفواصل . في الظلام الدامس يعاد المزج بين البشر ، لتحقق وحدة المشاركة الوجدانية . هل يطول الظلام ؟ ليكن حتى تتم عملية الاذابة . وعندما يعود الضوء ، لا يعود ، بل يبدأ مرحلة جديدة . انه ضوء جديد على علاقات جديدة ، ومجتمع جديد . لا تمثيل ولا متفرج . بل مجتمع شامل يضم اناسا تربطهم قضية واحـدة . أنظر ! ان الحائط الامامي في قلب المسرح هو نفسه الحائط الايمن وهو نفسه الحـائط الايسر في القاعدة . لا منصة ولا قاعة بل ساحة واحدة تجمعنا جميعا . فليبدأ جزء منا بالحركة ، لنتحرك معه جميعا . ويتحرك هذا الجزء ، في منطقة مضاءة فوق معركة الابيض والاسود ، معركة الشعب والسلطة .

ما هي القضية ؟ ان قمحنا ينتظر ان يصبح طحينا دقيقا ، والطاحونـة لا تعمل . وأصحابها من الجانب الآخر الاسود يستغلون الاهالي . يطحنون لهـم بالثمن الباهظ . ورغم هذا انهم لا يطحنون . الطاحونة لا تعمل . ونحن ننتظر ، والفئة الى جوارنا تنتظر ، على الرقعة المخططة . متى ستتحرك الطاحونة وتعمل، متى يحركها اصحابها ؟ ومتى كان اصحابها يحركونها ؟ ان الذي يحركها هو جودة ، العامل . وأين جودة ؟ .. الاجساد المرهقة تفترش رقعة الصراع المخططة ، والايدي تسند الرؤوس القلقة . ونحن جميعا ننتظر ان تتحرك الطاحونة ، ان يأتي جودة. متى يأتي جودة ؟ لن يأتي جودة . ويثب الى الرقعة فجأة لون مثير . لون احمر صارخ يحتضن جسدا زاخرا بالحيوية والتوفز والتمرد .

أين كان في لعبة الالوان ؟ لقد ادخرناه لهذه المحظة ، لكي يبدأ الضربات الاولى للمعركة . انها شلبية غازية الكفر تعلن ان جودة لن يعود .

لقد ذهب الى البندر ولن يعود . من سيدير الطاحونة ؟ من سيعلم اطفالنا الصغار اسرار الطاحونة ؟ من سيصنع دقيق خبزنا ؟ جودة لن يعود . ولكن ماذا يعني انه لن يعود ؟ معناه انه يتحدى اللون الاسود ، انه يتمرد على سلطة العسف والاستبداد . اليس معنى هذا ان جودة يدير الطاحونة . يدير طاحونة الثورة .. لا طاحونة الغلة ؟ ليكن . هذا افضل . ينبغي الا يعود جودة . حتى ولو كان هذا سببا في حرماننا من الدقيق ، من الخبز . ولكن هل يستطيع جودة ان يواصل تحديه وتمرده ؟ لا .. سيعود جودة . هكذا يؤكد مسعود ، القائم على الطاحونة باسم العمدة وباسم سليم بيه ، باسم اللون الاسود . وهكذا تتحرك على رقعة الشطرنج اول قطعة سوداء في مواجهة بقية القطع البيضاء ، فضلا عن القطعة الحمراء الصارخة . ثم تتوالى القطع السوداء والبيضاء ويتعقد الصراع ، يعود جودة بالفعل لا ليستسلم ، وانما ليواصل مع الاهالي ادارة الطاحونة ، طاحونة الغلة ، وطاحونة الثورة على السواء ، وعلى الرقعة يتحرك معه ، معهم ، معنا ، شاعر مداح ، هو صفوان ، انه مغني القرية ، وحكيمها ، صائغ حكمتها . يبرز في البداية مكبلا . يلقي به الجناح الاسود على الرقعة مغلول اليدين . ثم يكاد يختنق بين يدي العمدة ، وهو يردد اشعاره ، اغانيه ، التي يتهم فيها العمدة بالاستغلال والجشع . ورغم الاغلال في يديه نحس انه وحده الحر بينهم ، وبجبهته الشماء يرتفع غناؤه ، دائما ، وهو ليس غناء طرب وانما غناء بطولة . وتكتمل حلقات الصراع . ولكن الصراع في البداية لا يتخذ طابع الحرب الشاملة بين الابيض والاسود وانما يتركز اساسا على مسعود القائم على الطاحونة . وان جشعه لا يقف عند حد ، انه لا يكتفي بما يأخذه من الغلة وانما يتطلع دائما الى اجساد حاملات الغلة ، تارة بالقرص ، وتارة بالمواعيد الخفية . وفي معركة الاخلاق ، يكسب الاهالي جولتهم الاولى . وخاصة عندما ينضم اليهم الخفر . وهكذا يتعلمون الدرس الاول في الثورة ، ان الحق ينبغي ان تسنده قوة .

ولكن الخصوم السود لا يحنون رؤوسهم لنا ، للاهالي ، الا ريثما يدبرون مكيدة اخرى . ان مسعود يطرد من الطاحونة ، ولكنه يصبح مسؤولا عن المولد . لقد كسبنا جولتنا في الفصل الاول الا ان اخطارا تتهددنا في الفصل الثاني رغم ما يزخر به من مباهج وافراح ورقصات واغان .

الفصل الثاني هو المولد . ولكن لمن يقام المولد ؟ هل لسيدنا الشيخ عواد ؟ نعم بالاسم . هل للاهالي ؟ نعم بالاسم . هل للمداحين والراقصين والعازفين ورجال السيرك ؟ نعم بالاسم . انه في الحقيقة يقام من اجل الاعيان ، من اجل عسف الالوان السوداء . انهم يعيثون فسادا في المولد ، ينهبون ويعتصرون الاهالي والمداحين . انه مولد شيخهم الاسود : الجشع والتعسف والاستغلال . ويبلغ اللون الاسود غايته عندما يقبض على شلبية الفازية وتحتجز في الطاحونة ، ويعتدى على صفوان المداح ، ويلقى به في الترعة ، ويمتلىء الفصل بالجراح . ولكنه ينتهي

بالتصميم على عمل شيء . وتلتقي الارادات جميعا على ان يصبح الفصل الثالث هو الفصل الاخير في مسرحية الصراع بين الابيض والاسود ، وان يكون بالضرورة فصل انتصار حقيقي . وعندما نبدا معا فصلنا الثالث نبدؤه واثقين بالنصر ، ولهذا نكاد نكون السخرية بالسلطة والبث بقيم الظالمين واحلام المستبدين هي بداية هذا الفصل ، بل هي شغلنا الشاغل طوال الفصل . انه فصل مرح للغاية ، وهو اقرب الى ان يكون مبزلة موضوعها الرئيسي اصحاب اللون الاسود .

ان بهلول عبيط الكفر يفتتح لنا هذا الفصل . ان الحلم بالسلطة يتجسد في شخصه . انه هو العمدة . هكذا بالسخرية بل بالسلطة الفردية المستبدة في بداية هذا الفصل نمهد للقضاء عليها في نهايته . وبعد ان سخرنا من تقليد بهلول للعمدة نسخر من العمدة شخصيا ، ونتبين انه بشخصه اكثر اثارة للسخرية من بهلول . وهكذا نقترب معنويا من غايتنا . ولكننا الى جانب هذا الاقتراب المعنوي نزداد كذلك اقترابا ماديا عمليا . اننا نكتشف ان ثمة اوراقا في حوزة الاهالي تؤكد ملكيتهم المشتركة التعاونية للطاحونة . خلال الفصلين السابقين نسمع همهمات وتلميحات حول هذه الاوراق . على اننا في هذا الفصل الاخير بعد مواجهة حادة ، بين الابيض والاسود ، وبعد احتدام طبقي حاد صارخ بينهما ، نبرز هذه الاوراق ، نخرجها من ملابس طفل صغير ، هو في المسرحية رمز شعري للمستقبل ، ونلقي بالاوراق على الرقعة امام الجميع ، ونكسب قضيتنا من الناحية القانونية على الاقل . ولكن من قال ان القانون وحده يحمي الحقوق ؟ لا بد من القوة لمساندة الحق ، ولكن القوة تلبس الملابس السوداء ، وتقف الى جوار البيه والعمدة. وينفجر الموقف ويتم التشابك بين الطرفين . ترتفع بنادق القوة من المواقع السوداء الى صدور الحق الابيض . على انها سرعان ما تتراخى ، بل تنتقل شيئا فشيئا الى المواقع البيضاء . وهكذا يلتقي الحق بالقوة ، وينتصر كفرعواد وننتصر نحن وتعم الافراح ، وتدور طاحونة الفلة بعد ان دارت طاحونة الثورة .

هذه هي المسرحية من حيث الموضوع والمضمون والاخراج كذلك .

والمسرحية من حيث الموضوع والمضمون تعتبر دراما غنائية بسيطة ذات مضمون تقدمي ، وان كان الطابع الدرامي في هذه المسرحية يتوفر في هذا الصراع بين الابيض والاسود حول الطاحونة ، حول ملكيتها العامة او الخاصة ، فان غنائيتها تكاد تشكل نسيجها الاساسي ، لعلنا نحس بهذه الفنائية في حوارها المنغوم ، في حوارها الزجلي في اغلب مقاطعها ، كما نحس بهذه الفنائية في بعض اغانيها ومواليلها ، ولكن هذا هو المظهر الخارجي للفنائية . ان غنائية المسرحية تتوفر في النسج الدرامي نفسه . ففي الفصل الاول لا تصبح معركة الطحين مجرد صراع حول هذا الطحين ، بل تدور حول معاينة مسعود لنساء القرية ، وتصبح هذه المعاينة محورا لاحداثها ومواقفها . وفي الفصل الثاني تبرز شخصية سلمان الحلواني ، تاجر حرفي صغير . متردد كأي حرفي بين ان يقف مع الابيض او مع الاسود . وتختلط مواقفه المترددة ، بشخصيته الساذجة ، بتوليفته الخاصة للحلاوة . تحس بالحلاوة في كلماته وشخصيته وتردده ، عذوبة حينا ،

ولزوجة حينا آخر ، وانسانية حينا ثالثا ، وتصبح هذه الشخصية كذلك محورا لكثير من المواقف والاحداث . وفي الفصل الثالث تحس بالفنائية متجسدة في اكثر من موقف وحدث . ولعل ابرزها شخصية بهلول وهو يتخيل نفسه عمدة ، ويحلم بنفسه على مقعد السلطة . بل كانت شخصية العمدة في هذا الفصل شخصية غنائية كذلك .

والى جانب هذه العناصر والمشاهد الفنائية ، هناك بعض الشخصيات ذات الطابع الفنائي الاصيل مثل شخصية المداح ، شاعر القرية وحكيمها وبطلها ، وشخصية شلبية الفازية التي هي امتداد لاسرة المداح ، اسرة الفن . فهو خالها. المهم ان الفنائية تتوفر في اكثر من جانب من جوانب هذه المسرحية ، نسيجها اللغوي وشخصياتها وحوارها بل موضوعها البسيط المباشر الخالي من التعقيد الدرامي .

انها كما ذكرت دراما غنائية بسيطة الموضوع ، تقدمية المضمون ، لعلي اكاد افتقد في فصلها الثاني بالذات الوحدة والترابط واتوه في منحنيات لا حصر لها من الثرثرة والتفاصيل الصغيرة . وقد احس في بعض عناصرها ضعفا وغموضا مثل قضية اوراق الطاحونة التي كان ينبغي ان تتأكد وتبرز وتكون موضع صراع حاد منذ البداية ، وقد اجد في كثير من عناصر الفصل الاخير وخاصة نهايته مواقف متسرعة وغير مقنعة بل سطحية وشاذة احيانا ، وقد أجد في لغة المسرحية عامة ضعفا وركاكة وأدرك ان جهدا اكبر كان ينبغي ان يبذل من أجل الصقل والاتقان .

على ان تقييمنا لهذا العمل المسرحي ينبغي أن يكون في حدود انه دراما غنائية بسيطة . هذه هي حدودها التي قد تفسر كثيرا من نقائصها .

اما عن الاخراج فكان على الطرف النقيض من هذا كله ، لقد بذل نجيب سرور جهدا كبيرا خارقا لتهيئة هذا العمل وتجسيده مسرحيا . لقد درس كل كلمة ، وحلل كل عبارة ، وقاس كل حركة ، ثم وضع هذا كله في اطار مسرحي جديد تماما على مسرحنا الحديث . حشد المسرحية بمجاميع متحركة نشطة ، وأحاطها كما ذكرنا بجماهير من المشاهدين والمشاركين من الجوانب الاربعة . وأدخل التعبير الموسيقي في نسيج التعبير المسرحي نفسه ، تفسيرا وتأكيدا لكثير من فقراتها ومشاهدها وشخصياتها . واستطاع بهذا ان يحيل هذا العمل الفنائي البسيط الى عمل ملحمي شامل تشارك فيه القاعة والمنصة على السواء بالفناء والاداء والحركة والتشكيل .

والحق انني جلست في الفصل الاول مبهورا يشدني هذا العمل ، وأتأمل باعجاب بالغ حركته الشاملة ، هذه الحركة المحسوبة المرسومة بدقة ومهارة ومهابة .

غير ان انبهاري قد اخذ للاسف يتفتت ويتشتت في الفصل الثاني . اخذت افتقد الاحساس بوحدة العمل ، وبتركيزه . لعلها استعراضات المولد ، لعله ضعف البناء الدرامي في هذا الفصل . على انني احسست ان التشكيل العام

لهذا الفصل ، اكثر اتساعا من موضوعه . ان الاطار الخارجي اكبر من عناصره الداخلية . وامتلاء الفصل بالفراغات والتسكعات والانتقالات المتقطعة التي لا تصنع في النفس وحدة عمل فني . لم يتوقف المخرج عن الدراسة المستانية الدقيقة لكل مفصلة ، لكل حركة ، لكل سكون ، لكل كلمة ، لكل صمت ، ولكنني احسست به جهدا مبذولا لخدمة هذه العناصر ، كل منها على حدة ، لا لخدمة وحدة الفصل كله ، ولعل الفصل الاخير كان اقدر من الفصل الثاني على الاحتفاظ بوحدته . ولكنه كان كذلك مجموعة من المواقف ، المدروسة المحسوبة ، في استقلال عن بعضها بعضا ، ولهذا شاع في هذا الفصل كذلك بعض السأم وكثير من التلكؤ ، وكان الاستعراض لتفاصيل مشاهد الفصل على حساب وحدته كذلك .

وانتهت المسرحية كانفعال واحساس قبل ان تنتهي . وعندما جاءت لحظة النهاية ، لم اكن – ولم تكن المسرحية ذاتها – في حاجة اليها . وقلت في نفسي : لعل السبب هو ضعف البناء الدرامي لنهاية هذا الفصل ، ولنهاية المسرحية عامة. انها نهاية مباشرة ، مفروضة .

على انني احسست ان المسألة اكبر من هذا .

انها ليست ضعفا في البناء الدرامي للمسرحية ، وليست خطأ في الاخراج ، وانما هي في تقديري – وقد اكون مخطئا – اختلاف في طبيعة العملين : طبيعة المسرحية ، وطبيعة الاخراج .

المسرحية التي كتبها نعمان عاشور ، مسرحية درامية غنائية بسيطة للغاية ، اما الاخراج فهو اخراج يغلب عليه الطابع الملحمي ، ولا اقول انه اخراج ملحمي بحسب المفهوم المصطلح عليه لهذا التعبير .

هل هناك تناقض بين الطابع الغنائي للمسرحية ، والطابع الملحمي للاخراج ؟ هذا هو ما اكاد ان اقول به . لقد بنى المخرج فلسفته الاخراجية على اساس انها مسرحية ملحمية على غرار مسرحيات برخت . فنظم كل هذه المجاميع ، وخطط كل هذه الحركة ، ووزع الحوار بين المنصة والقاعة ، واستخدم الكورس وازال الديكور الطبيعي . اضاء المسرح في بعض الاحيان اضاءة كاملة ، كما اظلمه في احيان اخرى اظلاما كاملا . وبذل في سبيل هذا جهدا زاخرا بالاخلاص والتفاني والذكاء .

بهذا اراد المخرج ان يقضي على الطابع الدرامي لهذه المسرحية ، وان يؤكد طابعها الملحمي الخالص ، ولكن هل اكد هذا الجانب كذلك ؟ في تقديري .. لا . لم يؤكده لانه احتفظ في الاداء التمثيلي بالطابع الدرامي الخالص . فقد كان الاداء اندماجا كاملا ودعوة الى الاندماج ، والمشاركة الانفعالية اساسا ، على حين انالاداء الملحمي ، هو دعوة الى التعقل اساسا . ولهذا جاء الاخراج خليطا من الاخراج اللحن والاداء الدرامي . على انه بهذا الاخراج لم يخرج مسرحية «وابور الطحين» ذات الطابع الدرامي الفنائي البسيط ، وانما اخرج هذه المسرحية عن طابعها الدرامي الفنائي البسيط ، وشتتها وسط اطار شبه ملحمي اكبر من طاقة المسرحية نفسها . ولهذا كان يقف طويلا عند مشاهد وعناصر غاية في البساطة ليمارس

اخراجه المهيب . فكنت تحس بالمشهد او العنصر هزيلا داخل ثوب فضفاض . ان هذا لا يعيب النص وانما يعبر عن نقص في الملاءة بين النص والتجسيد المسرحي . ولعل مصدر ما يحسه كثير من المثقفين من سذاجة النص هو هذا الاطار الاخراجي شبه الملحمي الذي برز موضوع المسرحية في داخله هزيلا ساذجا. ولو اخرجت هذه المسرحية باعتبارها دراما غنائية بسيطة بل او قدمت باعتبارها اوبريتا غنائيا — كما الفها نعمان عاشور في البداية — لما احس احد بسذاجة في موضوعها . الا ان هذا الاخراج شبه الملحمي كان كما ذكرت اكبر من هذه الطبيعة الغنائية الدرامية للمسرحية ، مما جعل من بساطة النص سذاجة ومن غنائيتها ضجيجا وشتت عناصرها الدرامية واذابها في بحر من الحركة شبه الملحمية .

ان هذا ليس اقلالا من الجهد الكبير الخارق الذي بذل في اخراج هذه المسرحية ولكنه دعوة للتأمل مرة اخرى في طبيعة العلاقة بين الموضوع والمضمون من ناحية والشكل من ناحية اخرى ، دعوة لاهمية الترابط والتداخل بينهما . ففي هذا العمل — ان لم اكن مخطئا — لم يتم التلاؤم بين المسرحية كموضوع وكمضمون وبين الشكل الذي اتخذه الاخراج .

وقد تكون هناك بعض الملاحظات الفرعية الصغيرة . لم أحس بضرورة رقعة الشطرنج على المسرح . لم يشاهدها احد ، لم يلحظها احد ، لم يكن لها تأثير في المسرحية . لعل الاسود والابيض كرمزين للخير والشر كانا اكثر وضوحا وتأثيرا من هذين اللونين المعبرين عن فريقين في لعبة الشطرنج . ورغم احترامي لامكانية تجديد عناصر الديكور ، فلا الطاحونة ولا اسبتة الفلة ، ولا شيء من عناصر الريف تتجسد على رقعة المسرح . فانني لم افهم لماذا يحرص المخرج على تجريد هذه العناصر المهمة الاساسية في الوقت الذي يحرص على تجسيد عناصر غير مهمة وغير اساسية مثل رموز الحيوانات في المولد من اسود وفيل واحصنة . انه في هذا يحرص على ابراز الاستعراض المسرحي اكثر مما يحرص على تدعيم العمل المسرحي نفسه .

ولعل هذا كان يعني كذلك اهتمام المخرج ببعض عناصر العمل المسرحي على حساب وحدته الشاملة . لقد حسب الايقاع التفصيلي لكل مشهد ولكنه لم يحسب ولم يوحد الايقاع العام . وكانت الموسيقى مهادا بارعا للعمل كله ، ولكنها كانت في كثير من الاحيان تبلغ حد الضجيج . لم يقنعني تركيز المخرج على شلبية، هل هو تركيز على أهمية الفن في المعركة ؟ لا أعرف !

على انني بهذه الملاحظات — كما ذكرت — انما اناقش جهدا أقدّر تفانيه واخلاصه وجديته ، واطرح قضيه تشغلني حول طبيعة الملاءمة بين النص المسرحي والاخراج المسرحي .

اما كلمتي الاخيرة فهي للممثلين . فما اندر ان نجد هذا المستوى الرفيع من الحفظ والاداء والاستيعاب للدور . لا تلقين ، لا لعثمة في كلمة او ارتباك في حركة او تخبط في تشكيل . ان هذه المسرحية نموذج عظيم للاتقان والجودة والدقة في الاداء فضلا عن الموهبة كذلك . كان عبد الحفيظ التطاوي وعبد الغني

قمر كعادتهما مدرسة في سلامة الاداء ووضوحه ودقته وفاعليته وصدوره من اغوار عميقة ، وكان عبد العزيز ابو الليل تجسيدا بارعا لارادة الاستغلال والتعسف، وكان حسن شفيق نموذجا بالغ الروعة حقا للفلاح المتمرد بين مصالحه الخاصة وقيم الجماعة . اما فاروق نجيب فهو ابرز ممثلي هذا العمل بغير منازع وسيكون دوره هذا بداية تاريخ مشرف عظيم في مسرحنا الجديد . انه فنان موهوب قادر يتميز بالذكاء والحيوية والاخلاص .

وقامت ماجدة الخطيب بدور شلبية . وقد ادته بعناية واخلاص وتفهم . وان تكن المغالاة في ادائها لم تساعد على ابرازها لانها خرجت بها عن حدودها وجعلت لهـا بطولة غير مفهومة . الحركة الكبيرة المسرحية امتصت ثوبها الاحمر الزاعق ولم يستطع صوتها ان يصمـــد امام ضجيج المسرحية . وكان حسين الشربيني بجسده القوي وجبهته الشماء رمزا رائعا لكثير من المعاني العزيزة .

ما اكثر المجيدين في هذه المسرحية : سميرة محسن وحسين خضر وسهير رضا ومصطفى رشوان وغيرهم وغيرهم .

تحية لكل من اسهم في هذا العمل الجاد . انه بداية طيبة لمسرح الحكيم برغم ما يثيره من تساؤلات ، بل بفضل ما يثيره من تساؤلات . على ان هذا العمل ليس نهاية لمسرحية « وابور الطحين » لنعمان عاشور ، بل هو بدايتها . انـــي اتمنى ان استمتع بها في مسرحية غنائية في المسرح الغنائي . لعل هذا ان يكون المكان الطبيعي لوابور الطحين .

« المصـور »
٢٦ نوفمبر ١٩٦٥

اللحظة الحرجة

ليوسف ادريس

البطولة الانسانية ليست موقفا فرديا تحكمــــه المصادفة وتدفعه المشـــاعر العمياء ، وتتألق على ملامحه الخارجية اضواء زاهية بلهـــــاء ، وليست البطولة معجزة خارقة تندفع في جلال وكمال مطلقين ، لا يعتورها خطأ او نقيصة ، ولا تثقل اندفاعها معاناة لعقبة ، او ادراك لمسؤولية او وعي بهدف ، وانما هي جهـد انساني متعقل ، فيه اندفاع وفيه صراع ، فيــــه تقدم وفيه تردد ، فيه عذاب واشواق ومخاوف . فيه ابتسامات وتضحيات ودموع . فيه قوة وفيه طيوف ضعف ، فيه اشراق وفيه ظلال .

والبطولة دائما ليست بطـــولة فرد . مجرد فرد معزول يعيش في نفسه ولنفسه ، وانما هي بطولة جموع بشريه ، تعيش وتبني وتتطلع وتجاهد ، ولكـن البطولة تتجسد دائما وتبرز دائما في فرد ، وجذورها الضاربة في اعماق هـذا الفرد لا تنمو ولا تنضج ولا تتفتح الا بمقـــدار ما تتغذى بما حـــولها من حكمة الجموع ، ودفئها وتراثها وحيويتها . الا بمقدار ما تعي بما حولها من ضرورات اجتماعيـــة .

واللحظة الحرجة مسرحية اخيرة ليوسف ادريس .

وهي لحظة حرجة في حياة انسان عادي . شاب في مقتبل حياته ، بطولته بطولة بسيطة لا خوارق فيها ولا مطامع . انها مجرد اندفاعة صادقة مع شاب في مثل سنه ، اندفاعة يشاركه فيها الآلاف من ابناء وطنه لصد عـــدوان استعماري غادر على بلاده . وفي هذه الاندفاعة لا نستشعر هذه العفوية التي استشعرناها من قبل في قصة يوسف ادريس القصيرة « الجرح » . ففي مثل سن هذا الشاب اندفع شباب آخرون في هذه القصة القصيرة ، اندفعوا نحو بور سعيد يحركهـم رد فعل حسي خالص ، يتمثل في حركة يد تندفع في عفوية نحو جرح فـــوق جبين . وكانت بور سعيد هي هذا الجرح .و كان اندفاع هؤلاء الشباب مجرد رد فعل حسي نحو هذا الجرح الكبير . اما في هذه المسرحية فالشاب داخـل بور سعيد نفسها ، وهو يندفع من أجل حمايتها والدفاع عنها . واندفاعته اندفاعة واعية ، تعرف طريقها وتتبين هدفها ، وتتحمس له الحماس كله . ولكن ما يلبث ان يتغلب الخوف على الاندفاع ، وتتضخم نوازع التردد على دوافـــع الاقدام . ويقوم بين الشاب وبطولته سد وهمي من مشاعره الخائرة .

ومن حقنا ان نتساءل منذ البداية : لماذا اختار يوسف ادريس هذا النموذج دون سواه ، الذي لا نحس فيه بحرارة تجربة بور سعيد ولا بعطر بطولاتهـــا . وفي بور سعيد كان الاطفال والنساء والرجال يقاومون في بسالة ، ويبذلون حياتهم وسعادتهم في سخاء . اما كان ايسر الامر لو مد يوسف ادريس قلمه الفنـــان فاختار من آلاف هذه البطولات نموذجا اكثر تعبيرا عن تجربة بور سعيد ؟ فلماذا يقف بنا عند هذا النموذج الخائر ؟ ولماذا ينتقي من آلاف الاسر المجاهدة أسرة تحتجزها رغبتها في الطمأنينة والاستقرار عن ان تقـــوم بواجبها نحو مدينتهـــا او نحو وطنها ؟

الواقع ان يوسف ادريس ما اراد ان يلخص لنا في مسرحيته تجربتنا في بور سعيد وانما أراد ان يتخذ من مناسبة بور سعيد مسرحا ليعبر فيه عن فكرة ، ليصور فيه تجربة نفسية عامة . ان المسرحية لا تنتسب الى بور سعيد بقـــدر ما تنتسب الى كل بور سعيد اخرى . وهي لا تنتسب الـى سعـد بطـــل هـذه المسرحية وحده ، وانما الى كل سعد آخر . والى كل نفس انسانية اخرى تعبر عنها نفسية سعد ، وملابسات سعد العائلية .

ويوسف ادريس ما اراد ان يصور لنا فحسب لحظة حرج في نفس انسان.. لحظة تردد وضعف ، وانما اراد كذلك ان يتابع معنـــا منحنى البطولة في نفس انسان ، كيف يتردد وكيف ينـــدفع وكيف يحجم وكيف يقدم . كيف يتضاءل الاقتناع في نفسه ثم كيف ينمو وينضج ، وكيف يصبح التشكك والتردد الفكري والعاطفي يقينا وحسما في النهاية .

وقد نحمد ليوسف ادريس شجاعته الفنية والاجتماعية لاختياره هـــذا النموذج الخائر رغم انه يسلبنا اعتزازنا وفخرنا بمواقفنا البطولية في بور سعيد. فلقد اراد يوسف ادريس فيما اعتقد ان ينتقد بعمله الفني هذا اعمالا فنية اخرى يغالي مؤلفوها في اسباغ ثوب خرافي على شخصياتهم مما يجعلها اقرب الـــى ابطال الاساطير المبرئين من كل نقص او رذيلة . اراد يوسف ادريس ان يدافـــع عن انسانية الانسان ، عن انسانية البطل ، عن ضعفه وقوته ، عنحقيقته الصادقة. فما اكثر ما زيفت معاني البطولة ومعاني الانسان ، فهو اما سلبي منهار متحلـــل واما ايجابي عملاق يتفجر حزما وحسما ونقاء ، ولا توسط بينهما . وقد لا يقتل الصدق الفني غير هذه الاطلاقية وهذا التجريد في اختيار الشخصيات . فالفنان الذي يعزل شخصياته عن فرديتهم ويفرقهم في بطولة جماعية خارقة ، والفنـــان الذي يعزل الفرد عن واقعه الاجتماعي ويجعله حبيس متاهات نفسه ؛ كلاهما يزيف معاني الانسان ، ومعاني البطولة .

اراد يوسف ادريس ان يخلص ادبه من هذا الزيف . وان يحرص عـــلى الصدق في تصويره لواقع النفس البشرية ، وهـــذا امر كما ذكرت نحمده له . الا ان يوسف ادريس في الحقيقة غالى في الاهتمام بالجانب النفسي لشخصياته مغالاة أبعدت بهم وبه الى حد كبير عن الاطار الاجتماعي الذي تتحقق به وحدة

صحتهم النفسية . وينبع منه وحده بطولتهم وخلاصهم الحقيقي .

ولهذا كانت النافذة التي فتحها لشخصياته في نهاية مسرحيته نافذة ذاتية تطل منها ظلال الكرامة الفردية والرغبة في الانتقام الشخصي اكثر مما تتوهج فيها انفاس الوعي الصحيح والحكمة الجماعية ودفء الارتباط بالناس .

ولعل فلسفة يوسف ادريس في هذه المسرحية لا تختلف كثيرا عن فلسفة سارتر في مسرحية « موتى بلا قبور » . حقا ان المسرحيتين تختلفان تماما في الموضوع والمعالجة والهدف ، ولكن تجمعهما لمسة فلسفية متقاربة . فسارتر في هذه المسرحية يختار من حركة المقاومة الفرنسية لحظة حرج ، كذلك لحظة تردد وخوف ترتعش بها نفوس طائفة من افراد الحركة المقاومة اعتقلتهم السلطات النازية ، وواجهتهم بألوان من التعذيب بهدف دفعهم الى الاعتراف بشخصية قائدهم وبالمكان الذي يختفي فيه . وينهار احدهم مما يدفع بهم الى قتله قبل الادلاء باعترافه . اما الباقون فيقاومون التعذيب بمستويات مختلفة رغم ما يجتاح نفوسهم من مخاوف ومشاعر هابطة ، على ان النتيجة الفلسفية التي تستخلصها من مقاومتهم للتعذيب وتحايلهم على السلطات حتى لا تستلب منهم معلومات مفيدة ، لا تخرج عن ان تكون دفاعا واستبسالا من اجل هدف كبير .

وفي مسرحية يوسف ادريس نواجه حدثا مسرحيا مختلفا . فسعد الشخصية الاولى في المسرحية يتهيأ السفر الى العريش لمواجهة اعداء بلاده ، ثم لا يلبث ان يحتجزه باب ، يقيمه والده بينه وبين سفره ، ونتبين بعد ذلك ان الباب لم يكن مقفلا وان سعد كان يعرف ذلك او على الاقل كان في مقدوره ان يفتحه في يسر ، وان الباب الحقيقي الذي احتجزه عن السفر هو خوفه وجبنه ، وتمضي بنا المسرحية فيحتل المعتدون بور سعيد نفسها ، بل يقتحم احد جنودهم بيت سعد ويقتل والده ، ويتحرر سعد من خوفه من الباب النفسي الذي يتستر به ، فيقتل هذا الجندي ، وينطلق الى المعركة .. لا ينطلق في الحقيقة الى هذه المعركة حاملا لقيمها ، مدافعا عن اهدافها ، بل ينطلق لينتقم لوالده ، ليحرر نفسه من بقايا خوفه وجبنه ، ليختبر نفسه ، ليؤكد ذاته . ينطلق فوق جثة والده ومشيعا بزغاريد أمه ، وكلماتها المشجعة وفرحتها بميلاد ولدها من جديد .

ان الموضوع مختلف في المسرحيتين ، ولكن فلسفة واحدة تجمع بينهما . انه الصمود والمقاومة والانطلاق ، وان البطولة ، مجرد توكيد للذات . فسعد في مسرحية يوسف ادريس لم يكن ينقصه الاقتناع العقلي بالاهداف الوطنية التي تدعوه للانطلاق ، ولكنه جبن ، ثم كان تخلصه من جبنه خلاصا نفسيا بحتا توجهه وتغذيه جثة ابيه وكلمات امه وزغاريدها ، ودوافع توكيد الذات واختبارها .

في ختام المسرحية فقدت المعركة الوطنية دلالتها او اختفت او على الاكثر تضاءلت ، كانت مجرد مجال لتوكيد الذات واثبات كيانها .

هذه هي معالم البطولة في مسرحية يوسف ادريس . معالم نفسية بحتة لا نتبين جذورها وموجهاتها الاجتماعية العميقة .

وما أجدرنا الآن ان نقوم بتحليل المسرحية لنتبين مدى صدق هذه الاحكام .

تنقسم المسرحية الى فصول ثلاثة ، ويستغرقنا الفصل الاول في تقـــديم شخصياتها ، وفي تصوير واقعها الاجتماعي ، وفي طرح الخطوط الاولى للحدث المسرحي . ثم تستكمل هذه العناصر جميعا في الفصل الثانـي . فنحن لا نتعرف تعرفا كاملا على هذه العناصر في الفصل الاول ، وانما تنمو في وجداننا وتبرز اكثر فأكثر في الفصل الثاني ، بل تتضح لها في هذا الفصل جوانب جديدة لها، وفي الفصل الثاني كذلك يتعقد الحدث المسرحي ثم يفصح عن نفســه في الفصل الثالث وتنمو معه بحق أغلب الشخصيات وتبلغ المسرحيه غايتها .

يستهل المؤلف فصله الاول بتقديم الشخصية الاولى وهي شخصية سعد . وهو شاب تعدى العشرين بقليل كما يذكر المؤلف في مقدمة الفصل الاول ونحس ان في داخله طاقة متوهجة تشع من عينيه وملامحه .. تحمس من خلال حديثه . انه ساخط على شيء مجهول ، وناقم على العالم من اجل ذلك الشيء ، ولكننا في الحقيقة لا نتبين هذا في الفصل الاول والثاني على الاقل ، اما في الفصل الاخير فتبرز لنا حقيقة خوفه وجبنه وتردده رغم مظاهر الشجاعة والاقدام التي تزخر بها كلماته الوطنية الزاعقة .

في البداية نتعرف عليه شابا وطنيـــا متحمسا يتطوع في فرق المقاومـــة الشعبية ، ويستعد للسفر الى العريش مع صديق له لمقاومة العدوان ، ونستشعر فهمه العميق للقضية الوطنية ونشاركه في ثورته على أمه التي كانت تحاول ان تثنيه عن عزمه ، وان تمنعه من الانخراط في صفوف حركة المقاومة خوفا عـلى حياته . وفي الفصل الثاني نعرف ان تحمسه الوطني ليس تحمسا طارئا ، فمـا اكثر ما شارك من قبل في مظاهرات وطنية وعاد الى بيته ممزق الثياب ، ولكننـا نعرف كذلك في الفصل الاخير ان خلافه مع والدته خلاف عميق الجذور يرجـع الى سنوات بعيدة من طفولته ، عندما منعته امه من تعلم السباحـــة . وها هي ذي اليوم تسعى للحيلولة بينه وبين قيامه بواجبه الوطني .

حقا اننا نحس ان القضية هي قضية شاب يريد ان يحرر ذاته من سيطـرة اسرته عليه ، يريد ان تكون له ارادته الحرة ، يريد ان يحقق ذاته وان يستشعـر رجولته . ولم يكن تطوعه وعزمه على السفر الى العريش الا مظهرا لهذه الرغبـة في التحرر والنضج الذاتي . انه ليصارح والده في الفصل الثاني بأنه يريد ان يمتحن نفسه : « عاوز اعمل حاجة ، عاوز امتحن نفسي ، عايز اشوف ساعـة الجد الواحد يبقى ازاي » . ولكننا لا نستطيع ان نقف فحسب عند هذه المعاني النفسية ، فأحاديثه مع والده ووالدته وسامح زميله في لجنة المقاومة احـاديث زاخرة بالنضج السياسي والوعي الوطني ، والتعرف العميق على حقيقة اهدافنـا القومية . واحاديثه كذلك مشبعة بالحماس والصدق ، لا نلمس فيها تهويـــلا خطابيا ولا مغالاة عاطفية الا في بعض الفقرات القليلة . انه يؤكد لوالده : « احنا الجيل اللي هزم الانجليز ، واحنا اللي ح نردهم برضه ، ونهزمهم » . وعندمــا يقول له والده ان اعداءنا في داخلنا ، يرد عليه بقوله : « الاعداء جوه ، ظل الاعداء اللي بره . ان اعداءنا اللي جوانا هم الاستعمار برضه ، هم الانجليز . واذا غلبنا

الاعداء اللي برة حنغلب ظلهم اللي جوه » . ويقول لوالده كذلك : « انا شايف ان مصر عندك هي عيلتنا بس . عندي انا عيلتنا الحقيقية هي مصر ، وعيلتنا في خطر ، فلازم ندافع عنها » . وعندما يقول له والده : « مصر دي ايه ده ، مصر دي كانت خلفتك واللي ربتك واللي علمتك واللي قاست عشانك . انت ابني انا » ، يرد عليه قائلا : « مش انت اللي ربتني بس ، كل الناس ربوني ، وانت ما علمتنيش القراية والكتابة ، اللي علمني مدرس مصري ... الخ » . وعندما يسأله والده عن الناس الذين يتحدث ويدافع عنهم ويضحي من اجلهم . يجيبه : « الناس اللي سلفوك وانت فقير ، واللي اشتغلت عندهم وانت صبي . واللي اشتغلوا عندك لما كبرت ، واللي بنوا بيتنا وبيضوه ، واللي بيصطادوا السمك وبيزرعوا الرز » . ولكن رغم هذه الكلمات الجميلة الواعية ، فان المؤلف يمهد تمهيدا خفيفا متمهلا بكشف حقيقة سعد منذ البداية ، فعقب مناقشة حامية بينه وبين والده حول التطوع يتحول سعد الى الشباك ليغازل جارته ويقبلها في الهواء ، ويحدد لها موعدا للقاء . وفي بداية الفصل الثاني نتابع نقاشا بينه وبين زميله سامح حول الخوف ، لا يتضح لنا منه جبن سعد . وانما نتبين من خلاله فهمه الواقعي لمعنى الجبن . فعندما يسأله سامح « وتفتكر انا جبان عشان خايف شوية » يرد عليه سعد (في عصبية) لعلها تخفي حقيقة خوفه : « ايه الكلام ده ، دا هم شوية الخوف دول هم الشجاعة .. شوية الخوف دول هم اللي بيعملوا أشجع الشجعان .. هم المصل الواقي ضد الجبن .. الخ » . وعندما يحدث سعد اخاه مسعد عن عزمه على السفر مساء الى العريش دون اخبار والده ، يقول له اخوه : « طب وانت خارج حاسب قوي ، اوعى تعمل صوت لحسن الراجل يصحى ويحوشك » . ويوحي لنا هذا القول بأن سعد تعمد احداث ضجة عند سفره فأيقظ بها والده ووالدته ، وحال هذا دون سفره . وفي الفصل الثالث يرد سعد على طرقاته المتوالية على الباب المقفل وصراخه المتصل « افتحوا الباب » يرد عليه مسعد بقوله : « على ايه ؟ .. ما تزقه » ولكن هذا الرد يمر في هدوء دون ان يثير انتباه احد .

على انه لم تتضح لنا تماما حقيقة جبن سعد وحقيقة الباب الا في مناقشة صريحة بين والد سعد ووالدته في الفصل الثالث . فوالده في نهاية الفصل الثاني ينجح في ادخاله في غرفته وغلق الباب عليه بالمفتاح حتى يحرمه من السفر الى العريش . وفي هذه المناقشة بين الوالد والوالدة في الفصل الثالث نتبين ان هذا الباب لم يكن الا حاجزا موهوما ، حاجزا من مشاعر سعد الخائرة ، فالباب لم يكن مقفولا ، لان كوالين البيت جميعا فاسدة وجميع من في البيت يعرفون ذلك باستثناء الحاج نصار . ولهذا كانت طرقات سعد على الباب وصرخاته وشتائمه مظاهر مفتعلة للتمويه واخفاء حقيقة جبنه . على ان المؤلف في الحقيقة لا يقطع لنا بحقيقة معرفة سعد بفساد كالون الباب ، وبأنه لم يكن مقفلا . انه لا يكاد يؤكد لنا معرفته ، ولكنه لا ينفي كذلك هذه المعرفة بل يلقي ظلالا غائمة في الموقف تدفعنا الى التساؤل « هل يعرف ام لا يعرف » ، ويصبح هذا السؤال هو مشكلتنا امام شخصية سعد . الا اننا نتأكد من جبن سعد بأكثر من دليل آخر . فكان

في مقدوره ان يطلق الرصاص على الكالون ولو لم يكن يعرف بفساده ، ولكنه لم يفعل . ونحن نشاهده في الفصل الثالث بأعيننا عندما يداهم البيت جندي بريطاني ، ويقتل والده ، نشاهده وهو يخلع ملابسه العسكرية ويخفيها في صندوق ثم يختفي هو نفسه كذلك ، في الصندوق تارة او تحت السرير تارة اخرى ، او يدعي المرض فوق السرير تارة ثالثة . وفي نهاية المسرحية يعترف بجبنه ، جبنه حتى عن الانتحار ، ولكنه يتحرر من هذا الجبن بعد مصرع والده ، بل يحرره مصرع والده ، كما تحرره كلمات امه المشجعة ، فيتصدى للجندي البريطاني ويقتله ، ثم يندفع خارج البيت ليشارك في المعارك الدائرة .

اما الشخصية الثانية في المسرحية فهي والده الحاج نصار . وهو حرفي صغير في الستين من عمره ، يمتلك ورشة نجارة يعمل فيها ابن له من زوجة سابقة هو مسعد .

وللحاج نصار تاريخ طويل شاق في الكفاح من أجل لقمة العيش ، من اجل الاستقرار والسعادة . بدأ العمل وهو في التاسعة من عمره ، وظل يكافح سنوات طويلة حتى اصبحت له هذه الورشة وهذه العائلة ، واصبح له ابن يتعلم في كلية الهندسة هو سعد . وقد تفاجئنا شخصية الحاج نصار في مستهل المسرحية بقسوته وجفائه في معاملته لزوجته هنية ، الا اننا سرعان ما نتبين ملامحه الحقيقية خلف هذه القسوة وهذا الجفاف ، نتبين خفة دمه ورقة قلبه ، وضعفه العاطفي امام رغبات ابنائه الخاصة وخاصة امام ابنته الصغيرة سوسن . انه لا يرد لها طلبا . انه يجعل من ظهره صهوة حصان تركبه ، ومن صوته صهيلا يثير في نفسها البهجة ، وهو يجلس يغني لها الاغاني الشعبية ، وهو يتحمل اهانات ابنائه احيانا في بساطة ورحابة صدر واستعلاء او يحيلها الى سخرية بهم ، يتحملها حبا لهم وحفظا للاستقرار العائلي . وفي معاملته لبقية ابنائه تلمع النكات الصغيرة وسط ركام من كلماته الحادة . والحاج نصار حريص الحرص كله على استقراره العائلي. انه لا يرى غير ورشته وغير بيته وغير ابنائه . العدوان الاستعماري أين هو ، هذا تخريف . ومصر ... اين هي ، انها هذا البيت . وهو يسخر من تطوع سعد في حركة المقاومة ويفسر له بانه تطوع لانه « فاضي » ولان اصحابه « عملوا كده » ولانه « فرحان بالبندقية ولانه مش مضطر يؤكل عيلة » . وهو يرى ان اعداءنا الحقيقيين في داخلنا . وهو يحب وطنه ، بل يقتنع بكلمات سعد ، ولكن قلبه الراغب في الاستقرار لا يقتنع « فحب الوطن — كما يقول لابنه — من الايمان . ولكن الحب شيء والموت شيء آخر » . وهو يقول لسعد : « انت مصر بتاعتي » . وعندما يسأله سعد « انت عايزني مره ، والا راجل » يجيبه الحاج نصار في بساطة وصدق : « انا عايزك مهندس » . انه مخلص لاحلامه ، احلام الحرفي الصغير الذي يتطلع الى الطبقة الوسطى . وعندما ينجح في الفصل الثاني وبداية الفصل الثالث في احتجاز اولاده جميعا في بيته رغم القتال الدائر في المدينة يهتف من اعماق قلبه : « الحمد لله ، ألف حمد لك يا رب .. الف حمد .. الهوجه دي

كلها والاولاد لاتنين تحت باطي .. رجالتك تحت سقفك يا حاج نصار » .. ولا يكاد يتبين الحاج نصار ما يدور حوله الا في نهاية الفصل الثالث عندما تقترب المأساه من بيته ، من حياته الشخصية . عندما يدخل عليه احد الجنود الانجليز فيصيبه في مقتل برصاصة من مدفعه وهو يؤدي الصلاة . وعندما تنكشف لـه الحقيقه يصرخ في وجه الجندي البريطاني . « انت عدوي ولابيش داري .. انـا شايفك يا كلب .. بس يا خسارة بعد فوات الوقت . بقى ما تفتحش الا عـلى رصاصة يا نصار . تستاهل .. دا الاعمى اللي ما يشوفش عدوه .. وانا عشت طول عمري اعمى . دلوقت بس فتحت » . ويقول لابنه سعد وهو يموت « اصـل اللي رباك يا ابني كان جبان ، ميت من الخوف عليك .. وما تطلعش ليه . انت ميت من الخوف على نفسك .. يلعن ابو اللي رباك ، يلعن ابويا انا » . ويتبيـن وهو يموت سر حزن كان يخيم على نفسه عقب قفله الباب على ابنه سعد ، حزن غامض لم يكن يدري سببه . فيتبين انه كان حزينا لان ابنه سعد طاوعه ولـم يعصه ، فيقول لابنه سعد : « تعرف لو كنت خالفتني وخرجت غضب عني ، يمكن ما كنت زعلت ، كنت يمكن ... بيني وبين نفسي فرحت » .

اما الشخصية الثالثة في المسرحية فهي شخصية مسعد ابن الحاج نصـار من زوجته السابقة أم محمود . ويبرز لنا مسعد في المسرحية بشخصية مزدوجة، شخصيته مع والده وشخصيته مع زوجته فردوس واخيه سعد ، فهو مع والده يبدو أبله ، يكرر كلام محدثه قبل ان يتمكن من فهمه والرد عليه . اما مع زوجته فهو شخصية عاقلة متزنة ، فيه حكمة وشهامـة وغيريـة ، وهو يحمـل عـبء الورشة ومسؤولية البيت ، ويضحي برغباته من اجل مطالب اخيه سعد الجامعية، ويؤكد لزوجته فردوس انه سعيد لانه يعطي ولا يأخذ ، وهو يفتعل العنف احيانا في معاملته لزوجته ولكنه عنف ينطوي على حنان ومحبة ، وهو ينصت لكلمـات سعد الوطنية ويتقبلها في بساطة وحماس صادق رزين ، ويدافع عنه وعن آرائـه امام والده رغم اهاناته وتجريحه له . وهو يعقب على كلمات سعد تعقيبا يكشف عن طبيعته العملية الجادة : « الكلام حلو يا جدعان ، بس الرك على التنفيذ » . بل يطلب من سعد ان يصحبه معه الى ميدان المعركة ، وهو يشجعه على الذهاب سرا ، وينصحه بالحذر ، ويعده باللحاق به . وعندما يبلغ المعتدون بور سعيـد يشارك في بساطة كذلك في مقاومة العدوان ويصاب في يده برصاصة . وفـي نهاية المسرحية يقف بشجاعة ليفضح لاخيه سر حقيقة جبنه . ويساعد اخاه سعد على ان يطهر نفسه من بقايا جبنه ويواجه الجندي البريطاني في شجاعة .

اما الام هنية فهي شخصية مستسلمة في البداية ليس لها غير مطبخهـا وخدمة بيتها وزوجها واولادها .. وهي تتحمل كلمات زوجها الجافة في صبـر ولكنها تكنّ له الاحترام والحب . فهو رجلها ، وهي كزوجـة تخشى ان يصيب ابناءها مكروه . ولهذا تقف في وجه تطوع سعد في حركة المقاومة وفي وجـه سفره الى العريش ، يدفعها ذلك الخوف والاشفاق عليه . وسعد يتهمها بأنهـا هي التي بثت فيه الجبن منذ طفولته ، ولكنها أشد مرونة من زوجها واكثر واقعية

في تقدير ملابسات الموقف . فعندما تبدأ معركة بور سعيد نفسها تطالب زوجها بالهجرة شأنها شأن بقية الاسر . ولكنه يرفض ويتمسك بسقف بيته الذي يوشك على الانهيار ، ويقول لها : « عايزة تهاجري خدي اولادك وياللا .. ربنا يتولاني » . فتجيبه : « بقى انت مش هاين عليك البيت وعايز تهون انت عليّ .. ودي تيجي دانا هنية يا نصار » . وفي نهاية المسرحية تغادر بيتها وسط الدمار والرصاص لتساعد جارتها أم شعبان على الولادة « لان مفيش حد جنبها » . وعندما يقتل الانجليز زوجها نصار ويتخلص سعد من الباب الموهوم ومن جبنه تهتف بسعد : « خد بتار أبوك » . وعندما يقتل سعد الجندي البريطاني ويندفع الى الخـــارج ليشارك في المقاومة تقف الى جوار جثة زوجها المقتول وتطلق زغاريد تخنقهـــا الدموع وتقول لابنها : « روح اتحنى بـدمهم روح .. دا النهار ده فرحـــه .. والليله ليلة دخلته .. ودي زفته .. روح دا انت الليلة عريسنا .. هو نصار مات عشان نحزن .. نصار أهو يا بنات . راجلي أهو .. زغرتوا له .. روح » .

اما بقية شخصيات المسرحية فشخصيات طفيلية . لا ظل لها ولا ثقل ولا دلالة . ففردوس مجرد زوجة مسعد ، امرأة عادية تشكو من ضعف زوجهـــا وتسخر من شخصيته وتندب حظها لزواجها منه . وتسارع الى بيت أسرتها عندما تبدأ المعركة ، ثم سرعان ما تعود لتعيش الى جوار زوجها بعد ان تيقنت انهـــا تحبه ولا تطيق له فراقا . اما كوثر ففتاة مراهقة لا عمل لها في البيت ولا فـي المسرحية الا الشجار مع فردوس حول شغل البيت ... وعندما تبدأ معركـــة بور سعيد في نهاية المسرحية تغادر البيت في صمت « لتحول مياه الترعة للناس » بعد انقطاع المياه عنهم . اما الطفلة سوسن فكانت نافـذة نطل منها على الجانب الطيب البسيط في شخصية الحاج نصار . كما كانت في نهاية المسرحية مصدرا للوثة التي اصيب بها الجندي البريطاني ووسيلة لتعميق فاجعـــة مقتل نصار ، وابراز بشاعة الحرب ومجافاتها للقيم الانسانية . اما الطفل محمد فلم يكن لـه دلالة ما في المسرحية اللهم الا البحث عن اخيه سعد عندما يطلب ابوه منه ذلك ، ثم المطالبة بالاكل بين الحين والآخر ، ولكن المؤلف يضع على لسانه في الفصـــل الاول لمسة عابرة تكاد تكون اشارة رمزية لفضح الـــدلالة غير الانسانية للحرب والعدوان . فسوسن في الفصل الاول تفرح بخبر بدء الهجوم كما تفرح بلعبـــة جديدة ، غير مدركة ما يعنيه هذا الهجوم من خراب ودمار .

ومحمد في اثناء احتدام المعركة يستأذن والده في ان يخرج يلعب في الشارع غير مدرك كذلك لما حوله من اخطار واهوال .. انهما يمثلان الافراح البسيطـــة في النفس البشرية وسط المآسي والفواجع .

وتبقى اخيرا شخصية جورج الجندي البريطاني ، وهي شخصية اراد بهـا المؤلف ان تشارك بنصيب في ابراز الفلسفة النفسية لمسرحيته . بل لقد وضـــع المؤلف على لسان زميله ارثر عنوان مسرحيته « اللحظة الحرجة » . وارثر ليس له دور في المسرحية اللهم الا التمهيد الفكري لموقف جورج .. ان جورج مؤتمر بأمر قائده .. يقتحم المنزل ليقتنص ما به من فدائيين .. وقبل ان يبدأ في تنفيـذ

مهمته يدور حوار بينه وبين زميله ارثر حول الخوف والموت . يذكرنا بذلك الحوار الذي دار في بداية المسرحية بين سعد وصالح .

ان جورج يعترف لزميله انه لا يريد ان يموت . فيتساءل جورج : « لست ادري لماذا على احدنا ان يقتل الآخر ، أليست هذه مهزلة ؟ » ويجيبه ارثر : « بل هي سنة الحياة ، فالحياة لا تحتمل الا احدكما . لا خيار لكما ، اما قاتل او مقتول فماذا تفضل ؟ » .. فيقول جورج : « اذا كان لا بد لاحدنا ان يموت فلا اريد ان اكونه » . فيقول له ارثر : « اتمنى ألا تكونه . فقد حانت ساعة الصفر ، وجاءت اللحظة الحرجة » .

وفي هذا الحوار يجرد المؤلف القصة تجريدا نفسيا كاملا ، يخرجها من واقعها الاجتماعي ، بما يذكرنا بمنهج الادباء الوجوديين في تناول امثال هذه المواقف .

ويبدأ جورج بعد ذلك مهمته . انه عصبي مضطرب ، يكلم نفسه بصوت مرتفع دلالة على خوفه ، ثم يتضح خوفه امام الحاج نصار رغم انه اعزل ، ويتحول جورج الى وحش فيطلق عليه النار .

لقد كانت معركته مجرد معركة حياة او موت .. معركة خالية تماما من القيم والدلالات . ولهذا يبدأ جورج يكلم نفسه . انه يحاول ان يقنع نفسه انه كان يدافع عن نفسه . ثم تدخل سوسن وتندفع نحو ابيها المقتول ، فيحسبها جورج ابنته شيرلي التي تركها في سوثهامبتن مع عمتها . وتقترب منه سوسن لتأخذ منه مدفعه ، لتلعب به غير مدركة شيئا مما يجري حولها . فيهم جورج فزعا واضطرابا وتخبطا ان يطلق عليها النار .. ثم يستشعر الخجل في اعماقه ويصاب بلوثة ، بصدمة حرب . ويأتي زملاؤه ويأخذونه الى المستشفى ، ولكنه يهرب منهم ليعود بحثا عن ابنته شيرلي فيقتله سعد .

لقد اراد المؤلف بشخصية جورج أن يصور نموذجا من الاعداء الذين يخشاهم سعد . ولكنه نموذج يشبه سعد . فهو جبان شأنه شأن سعد ، وله لحظته الحرجة شأنه شأن سعد .. انه مثله انسان يحب ويخجل ويجبن ويصبح ضاريا . انه انسان لا يريد الحرب . يريد ان يعيش مستقرا آمنا مع ابنته ، ولكنه مدفوع الى الحرب ، مدفوع الى هذه اللحظة الحرجة . والفارق بينه وبين سعد انه يتحرك بدون هدف انساني ، وبدون اقتناع جدي بهذه المعركة التي يخوضها .

والمسرحية بشكل عام زاخرة بالافكار واللفتات الذكية والحوار الخصب . وهي فضلا عن هذا تعبر كما ذكرت من قبل عن شجاعة يوسف ادريس في معالجة لحظة سلبية خائرة في جو عاطر بالبطولات وفي محاولة تحطيم اسطورة البطل المطلق المجرد . ومتابعة نمو الاحساس بالبطولة والشجاعة في نفس بشرية بسيطة متابعة مستأنية .

والمسرحية الى جانب حدثها الرئيسي تبرز قضية الشعور بالوطنية بصورة تجسيمية حية ، فالقضية الوطنية والكفاح ضد العدوان على الوطن ، كما أدرك ذلك الحاج نصار في نهاية المسرحية ، هي نفسها معركة الدفاع عن بيته ، عن حياته

الشخصية ، عن أبنائه . لقد كان عدوه موجودا منذ البداية يتربص به ويترصد له من بعيد ، ولكنه لم يسارع الى الاستعداد له ومواجهته . ولو ادرك حقيقته مبكرا لاختلف مصيره ، او لمات على الاقل ميتة اشرف من الميتة التي ماتها .

وعلى هذا فعلى الرغم من طابع السلبية الذي تتحرك فيه شخصيات المسرحية، فان المسرحية تدافع في مجملها وفي حركتها المتطورة عن معنى ايجابي مشرق للوطنية والحياة .. لم يفرض يوسف ادريس هذا المعنى فرضا وانما نفاه على لسان الحاج نصار في البداية ، ونفاه في مسلك سعد الخائر ، واقام حوله صراعا بين سعد والحاج نصار ، صراعا في كلمات في حوار وصراعا في موقف وان يكن موقفا موهوما ، عندما اقفل الحاج نصار الباب على ابنه ، ثم اكد المؤلف هذا المعنى نفسه في نهاية المسرحية على لسان الحاج نصار وهو يموت ، ثم اكده كذلك في مسلك مسعد وسعد وفي زغاريد هنية وكوثر وفردوس في نهاية المسرحية .

وبهذا التطور الانساني في المضمون لمسنا النمو الحي في شخصيات المسرحية. فشخصية سعد تنتكس من الشجاعة الزائفة الى الجبن ثم يندفع في النهاية جريئا غير هياب . وفلسفة الحاج نصار تتطور تطورا بطيئا للمحة منذ ان اقتنع بعقله دون قلبه بكلمات سعد ، ثم استشعاره الحزن نتيجة لرضوخ سعد لارادته واتضاح الحقيقة امام عينيه في النهاية . وشخصية مسعد تنمو بطولتها نموا بسيطا صادقا يتفق مع طبيعة شخصيته . وبهية تتعاطف في نهاية المسرحية انعطافا شعوريا جديدا نتيجة لمصرع زوجها ، وان كنا نلمس بداية هذا الانعطاف بصورة رمزية موحية عندما تذهب لمساعدة جارتها في الولادة وسط الرصاص والقنابل والدمار .

وكذلك الشان بالنسبة لمساهمة كوثر في نهاية المسرحية في نقل المياه للناس وان يكن هذا التطور جاء باهتا خافتا كانما هو رد فعل حسي خالص لا عمق فيه ولا حرارة .

وزغاريد فردوس وكوثر في نهاية المسرحية تعبير عن شيء جديد في نفسيهما ولكنه شيء مفاجيء ليست له جذور عميقة في المسرحية .

اما التقسيم الخارجي للمسرحية فيتسم بالدقة والمهارة . فالفصل الاول يقدم شخصياتها ويطرح قضيتها ثم ينتهي نهاية تمهد وتوحي بالفاجعة . فالحاج نصار يجمع اولاده حوله ويأخذ في مناجاتهم بكلمات تقطر حبا وحنانا ومحبة . ثم ما يلبث ان يقبل محمد ابنه الصغير من الخارج مندفعا ليعلن ان اليهود قد هجموا وان الحرب قد قامت .

ومن هذه المقابلة بين موقف الحاج نصار مع اولاده ، وبين اعلان الحرب تبرز لنا دلالة الحرب وتهديدها المباشر لسعادة الانسان واستقراره ، وتنزل ستار الفصل الاول وقد تأهبنا تأهبا طيبا لاحداث الفصل الثاني . وفي الفصل الثاني تبلغ المسرحية ذروتها باحتجاز سعد وراء الباب ، وبطرقاته العنيفة على الباب وشتائمه العصبية ، منتهيا للبحث عن طريق للخلاص في الفصل الثالث . وفي الفصل الثالث تتضح أسرار الحدث المسرحي ، ثم يكون مصرع الحاج نصار نقطة

انطلاق لتحرير العائلة ممن كان يشل حركتها وحيويتها ، وينزل الستار على بداية حياة جديدة لها .

ولقد بذل يوسف ادريس جهدا طيبا في تقسيم موضـــــوعه ودرس بعض شخصياته وخاصة شخصيـــة نصار ، وكان حواره في بعض الاحيان معبـــــرا تعبيرا صادقا عن هذه الشخصيات .

على ان هذا لم يعف المسرحية من ان تتورط في بعض المآخذ الكبيرة .

اولا ــ الاحساس الدرامي مفتقد تماما في المسرحية . فالصراع في المسرحية يتمثل في عدة مظاهر . المظهر الاول صراع بين الرغبة في الاستقرار والطمأنينة العائلية والرغبة في النضال ضد العدوان . والمظهر الثاني صراع بين السيطـرة العائلية ، سيطرة الوالد خاصة ، وتطلع الابن الى الانطلاق والتحرر الفردي . وقد تجسد هذان المظهران بصورة حاسمة في احتجاز الحاج نصار لولده خلف بـاب مقفل ، وفي طرقات وشتائم سعد خلف هذا الباب . كما كان هذان المظهـــران واضحين بنسب متفاوتة خلال الفصلين الاول والثاني من المسرحية . وان كـان المظهر الاول اكثر وضوحا . اما المظهر الثاني فكان من الممكن استشفافه فحسب . على ان هناك صراعا ثالثا هو الصراع الحقيقي في المسرحية ، وهو الذي يشكـل جوهر الحدث المسرحي ، وهو الصراع داخل نفس سعد بين وعيه الوطني الناضج وبين جبنه وتردده ، وكان هذا الصراع مطموسا تماما في الفصلين الاول والثاني. ثم ادركناه في الفصل الاخير بطريقة سردية بحتة . ثم تحققنا منه في حركـات سعد المذعورة ــ كرؤيا بصرية ــ عند دخول الجندي البريطاني بيته واعتدائه على والده . كما تحققنا منه كذلك في اعترافاته الاخيرة ، ثم لمسناه في تحـــوله النفسي وقتله للجندي البريطاني وانطلاقه الى المعركة . لم يكن هذا الصراع بارزا في المسرحية بل لم يتخذ مظهرا مسرحيا ، ولم نشارك في معـــاناته والاحساس بأعماقه الدرامية . بل لعلنا خدعنا عنه بصراع آخر سطحي . كان سعـــد خلف الباب يطرقه بعنف ويسب ويلعن ، وكان ابوه امام الباب يحرسه وبيـده مفتـاح الخلاص . وكانت الدراما الحقيقية في نفس كل منهما خفية مفتقدة في الحوار المسرحي . ولم يفضها لنا المؤلف ويكشف عنها الا في نهاية المسرحية . فسعـد كان يعرف ان الباب مفتوح ، او على الاقل في مقدوره ان يفتحه في يسر ، ولكنه كان خائفا يتستر بالباب وبطرقاته وشتائمه لاخفاء هذا الخوف . ولم يكن الحاج نصار يعرف هذه الحقيقة ، انما كان يحس في نفسه بحزن غامض لخضوع ابنه لارادته . لم يفصح المؤلف عن هذا الجوهر افصاحا مسرحيا وانما استبقاه سرا لنفسه ، ولم يكشفه لنا كشفا مسرحيا ، بل كشفا سرديا فـي نهاية المسرحية . فلم نشارك كما ذكرت في الاحساس بثقله الدرامي ، وفي معاناته والاقتنـاع به . وعاملنا المؤلف كما يعامل كتاب القصص البوليسية قراءهم ، أخفـى عنا السر ، ليفاجئنا به في النهاية . ونحن في الحقيقة لم نفاجأ به مفاجأة مسرحية بل فجعنا به فجيعة غير مسرحية ، لاننا احسسنا ان المؤلف اخفى عنا الحقيقـة كما اخفاها تماما عن الحاج نصار . ما أخفى عنا وقائع مسرحية من الضروري اخفاءها ، بل

اخفى جوهر الصراع الدرامي وواجهنا بصراع سطحي هو صراع حول باب مقفل. فلم نتصور وهمية الباب المقفل، لم ندرك انه نسيج من مشاعر سعد الخائرة، ولم يكن الصراع حول الباب يشكل صراعا دراميا عميقا . فليس كل صراع دراميا. فالتشاجر، مجرد التشاجر، ليس صراعا دراميا . والباب المقفل في الصورة التي عرضها المؤلف بين نصار وسعد فيه ولا شك بعض العناصر الدرامية كما ذكرت من قبل ولكنها ليست جوهر المسرحية .

ولو ان المؤلف اتاح لنا ان نتابع على المسرح حركات سعد وهو يتعمد احداث حركة لايقاظ والديه، ولو اتاح لنا أن نتابع حركات نفسه في لحظة احتجازه خلف الباب، ولو ادركنا انه يعرف طريقة خلاصه، ولكنه لا يطرقه بل يطرق بقبضتيه الباب الموهوم، بل يقفل بطرقاته نفسها هذا الباب المفتوح، ولو اتاح لنا المؤلف هذا لشمل المسرح ضوء درامي جديد ولاجتذبتنا اليه قوة هاصرة، ولاستطاعت عيوننا المشاهدة والمتأملة ان تبصر في الباب نسيج مشاعر سعد، ونبضات قلبه المهزوم . ولاصبح نصار حارس الباب هو السجين الحقيقي، هو المحتجز خلف باب وهمي من صنع ابنه سعد . ولاختلفت الاوضاع المسرحية في وجداننا حول الباب، ولاتخذ الباب امامنا معنى دراميا حيا نابضا، ولاصبح سعد بدوره حارسا على هذا الباب يمنع والده من الانطلاق والتحرر . ذلك لان انطلاق سعد منذ البداية كان ايذانا بانطلاق والده وانطلاق البيت كله لو نمت أحداث المسرحية في اتجاه آخر .

وبقاء سعد خلف هذا الباب الوهمي احتجز الحاج نصار وحيدا في بيته معزولا عن الناس، يلقي ظهره لبور سعيد ووجهه للباب الوهمي . كان هو بحق المعزول، المتوحد امامنا، يحتجزه الباب، الباب الذي لم يقفله هو بل قفله سعد بمشاعره وطرقاته وشتائمه . لقد قبع الحاج نصار في بيته معزولا، فابنته كوثر خرجت لتنقل الماء للناس، وسعد خرج ليحارب وعاد جريحا، فاحتجزه نصار في غرفة اخرى، والحقيقة ان الذي احتجزه هو سعد كذلك، هو بابه الموهوم . وخرجت هنية لتساعد جارتها على الولادة، ولم يبق وحيدا معزولا في بيته الا نصار . فجاء الجندي البريطاني فقتله . والذي قتله هو الباب، هو سعد . لم نستطع للاسف معاناة كل هذه الابعاد الدرامية لان المؤلف اخفى عنا حقيقة سعد . لم يخلص لنا في ابراز شخصيته بل خدعنا في حقيقتها . خدعنا فيها منذ البداية عندما وضع على لسانه كل القيم المشرقة بأسلوب جاد عميق . ثم فجعنا فيه في نهاية المسرحية، عندما عرّاه امامنا بطريقة سردية، ثم عراه امامنا وهو يتحرك كالفأر المذعور خلف الباب الموهوم يخلع ملابسه العسكرية، ثم يهرب الى قاع الصندوق ثم تحت السرير ثم فوق السرير مدعيا المرض .

هذا الفأر اين كانت ملامحه الحقيقية في كلماته الوطنية الصادقة، لو ان المؤلف اخلص في تصوير شخصيته لنا، فجاءت كلماته هذه رنانة طنانة زاعقة، فيها افتعال وتعال . ولو احسسنا فيها بالزيف والمراهقة، ولو افتقدنا فيها الجدية والصدق، لكان هذا تمهيدا سليما لما طرأ على معرفتنا به من تحول، ولو

ساعدنا المؤلف منذ البداية على معرفة حقيقة الباب لبرزت اعماق درامية جديدة في المسرحية .

ثانيا — في القضية الاساسية في المسرحية ، قضية الخوف والجبن ، قضية اللحظة الحرجة ، ازدواج اساء الى وحدتها الفلسفية . ويتضح هذا الازدواج في المقارنة بين شخصية سعد وشخصية جورج . لقد جعل المؤلف لكل منهما لحظة حرج وحاول ان يقنعنا بوحدة هاتين اللحظتين وتماثلهما في مفهوم انساني واحد . ولهذا اساء على لسان جورج الى مفاهيم سعد ، بل افسد شخصية جورج وجعلها شخصية فجة ركيكة في هذه المسرحية .

وهناك بغير شك فارق جذري بين اللحظة الحرجة في حياة جورج واللحظة الحرجة في حياة سعد . فسعد يقف وقفة وطنية واعية يبثها في نفسه ايمان عميق وتمرس وهو يقول في بداية المسرحية انه لن يخاف ولا يمكن ان يخاف لانه « انا الاقوى ، هو جاي يسرق بلدي ، وانا بدافع عنها ، هو غريب وانا في ارضي ، هو بيحارب بماهية وانا بحارب بايمان ، هو اللي يخاف الاول » . هذه هي كلمات سعد نفسه . ورغم هذا كله خاف سعد وجبن واختبأ خلف باب موهوم . اما جورج فليس في كلماته عقيدة بشيء . انه مدفوع الى عمل لا يفهمه ، وهو يريد الحياة فحسب لنفسه ولابنته شيرلي ، والمعركة بالنسبة اليه كانت معركة حياة او موت . ولهذا كان جبنه جبن انسان يخلو وجدانه تماما من أي احساس لقضية اكبر منه . فهو من الناحية النفسية كان في موقف المدافع عن نفسه فحسب رغم انه من الناحية الموضوعية كان في موقف المهاجم المعتدي على حياة الآخرين .. على حياة سعد وامثاله ممن يقفون الى جانب الحق والعدالة ويمتد في قلوبهم الايمان . ولهذا فنحن نلمس في جبنه معنى انسانيا . اننا نمقت عدوانه ونقاومه ونستبشع قسوته ، ولكننا نحس فيه انسانا ضائعا خاويا مهزوما . ونلمس في محاولته الوحشية قتل الطفلة سوسن ، رغم تخيله انها ابنته شيرلي ، قمة الشقاء البشري . ان في جبنه وفي هذه المحاولة الاثيمة تجسيدا لمعنى رخيص بشع للحرب والعدوان .

أما في جبن سعد فنفتقد هذا الحس الانساني ، ونحس انه بهذا الجبن انما يتخلى عن ايمانه ، يتخلى عن حماسه ، يتخلى عن قضية وطنية عادلة ، يتخلى عن أبيه وامه واخوته ومواطنيه .

ولهذا فان جبن جورج وجبن سعد ينتسبان الى موقفين نفسيين مختلفين . ولكن المؤلف كما ذكرت كاد ان يوهمنا بأنهما ينتسبان الى مدلول نفسي واحد ، فجمعهما تحت عنوان واحد هو اللحظة الحرجة ، وجعل هذا العنوان العام للمسرحية تعبيرا على لسان الجندي البريطاني وعن حالته النفسية . هذا التوحيد النفسي بين جبن سعد وجبن جورج توحيد سطحي مصدره ان المؤلف جرد كل من هاتين اللحظتين من كل ما يحيط بهما من دلالات وقيم اجتماعية وانسانية مختلفة . فعندما يموت سعد انما يموت من أجل عائلة ووطن وقيم انسانية ، وعندما يموت جورج يموت من أجل هدف لا يعيه ولا يعنيه ، هدف رخيص تسعى لتحقيقه

حفنة من رجال الاستعمار والاحتكار البريطاني . وعندما يقتل سعد جندياً بريطانيا فهو بعمله هذا يشارك في الدفاع عن قضية التحرر والسلام . وعندما يقتل جورج مواطنا آمنا او مناضلا من اجل وطنه فهو بعمله هذا يرتكب جريمة ويعتدي على قيم انسانية ، ولهذا فالشجاعة والجبن في تجربتهما النفسية تنتسب الى مستويات انسانية مختلفة ؛ لم ينجح المؤلف في لمسها ؛ بل انه اقحم على المسرحية بشخصية جورج وبلحظته الحرجة معنى يختلف عن الاطار الفلسفي العام للمسرحية .

ان معاني السلام والطفولة والرغبة في الاستقرار الانساني ، هذه المعاني التي نستخلصها من شخصية جورج ومن كلماته ، رغم وحشيته وبشاعة جريمته ، معان لا تحتملها هذه المسرحية . فهي خط غريب عنها ، خط يقحم على المسرحية إشكالا فلسفيا لا يتفق مع البناء الفلسفي لهذه المسرحية . ولهذا فهو لا ينتسب الى هذه المسرحية ويشتت تجربتها الاصيلة ويضعف فلسفتها . فهو يسيء الى معاني البطولة الاخيرة التي نمت في نفسية سعد . فمن الذي قتله سعد ؟ هل هو هذا الجندي البريطاني المعتدي على بور سعيد ، القاتل للحاج نصار ، المهدد لأمننا وحريتنا ، أم جورج الفرد ، والد شيرلي ، جورج الجبان الخائر المتردد ، الخجول ، المخبول ، جورج الانسان المدفوع بلا هدف وبلا وعي ؟

حقا انني أعرف ماذا يريد ان يقال لنا . ان عدونا ليس هو هذا الجندي ، ليس جورج وإنما هو الاحتكار والاستعمار . وهذه القضية ليس مجالها هذه المسرحية ، أو على الاقل لم ينجح المؤلف في طرحها في هذه المسرحية . ففي هذه المسرحية عدوان : الاول هو الجبن في نفس سعد ، والثاني هو الجنود البريطانيون فوق ارض بور سعيد . ولا هوادة مع أيهما . أما جبن جورج وانسانيته وضعفه فقضية ليس هنا مجال طرحها ومعالجتها رغم نبالة ما تحتوي عليه من قيم انسانية . ولعل المؤلف يريد ان يقول لنا كذلك كما قال على لسان جورج « العدو في داخلنا ظل للعدو المتربص بنا الجاثم امامنا » . ولكن مما لا شك فيه ان جبن سعد ليس ظلا لجبن جورج ، ولكنه ثمرة سنوات طويلة من الاحتجاز والاحتلال والتعسف ، الى جانب أسباب أخرى داخلية وخارجية ، وهذه قضية اخرى تماما لا يصلح جورج رمزا لابرازها .

لقد كانت اذن قضية جورج وشخصيته مقحمة على المسرحية ، ولهذا جاءت ركيكة ضعيفة فنيا لا تكاد تلقى في نفوسنا المتذوقة شيئا جديا يؤكد معالم الحدث المسرحي .

ثالثا — الحركة في بناء المسرحية ضعيفة للغاية . يثقلها حوار فكري مجرد . ولقد حاول المؤلف ان يخفف من حدة هذا التجريد باستعانته بشخصية مسعد وزوجته واثارة الشجار بينهما في الفصلين الاول والثاني للقضاء على الملل في المسرحية واشاعة الحركة فيها . ولكنه لم ينجح كثيرا في هذا بل كانت هذه الفقرات الى حد كبير مقحمة على المسرحية وليس لها وظيفة حية في بنائها الدرامي اللهم الا ابراز شخصية مسعد نفسه .

رابعا — شخصيات المسرحية ضعيفة باستثناء شخصية الحاج نصار وجوانب من شخصية سعد ، الا ان المؤلف لم يحسن ابراز حقيقته — كما ذكرت من قبل — منذ البداية ؛ بل خدعنا فيه بكلماته الجادة المؤمنة . ولهذا كان اكتشاف خوفه صدمة غير متوقعة ، صدمة غير مسرحية ، فجعتنا في افكارنا وقيمنا العزيزة التي كانت تنهمر من شفتيه في حرارة وصدق في بداية الفصلين الاول والثاني .

اما شخصية مسعد فالمؤلف قد غالى في تصوير بلاهته في البداية في محادثته مع والده ، وكدنا ان نحس تناقضا وازدواجا في شخصيته بعد ان تكشفنا حقيقته النفسية خلال محادثته مع زوجته واخيه سعد . ولم يبذل المؤلف عناية تذكر في تصوير شخصية كوثر فجاءت باهتة ضائعة . وكذلك الشأن فيما يتعلق بشخصية محمد ، هذه الشخصية التي لا تتفق اطلاقا مع واقع تجربة اطفال بور سعيد اثناء العدوان . لقد حاول المؤلف ان يفرض على شخصيته معنى رمزيا عندما طلب من ابيه ان يخرج ليلعب ، او عندما كان يطالب دائما بالاكل ، ولكنه لم يقم بابراز جانب مهم في نفس هذا الطفل الذي كان يعيش في بور سعيد وسط القنابل والدمار والنضال الباسل ، هو جانب المشاركة — ولو وجدانيا — في احداث مدينته . اما شخصية جورج فهي شخصية خارج المسرحية تماما ، ودورها في المسرحية ليس الا دور الجندي البريطاني المعتدي ، اما شخصية جورج كما عرضها المؤلف فلا تنتسب الى هذه المسرحية .

خامسا — المستوى الادبي للمسرحية ضعيف للغاية ، فلغة الحوار في المسرحية لغة غير منتقاة ، والحوار في فقرات كثيرة منه حوار غير فني ، ينقصه التركيز . والواقع ان لغة المسرح ليست هي لغة محادثاتنا العادية ، وانما هي لغة مركزة ، تكاد تقترب من لغة الشعر من حيث الانتقاء والتركيز والموسيقى ، ومهمتها اساسا لا تقديم المعلومات بل دفع حركة المسرحية خلال شخصياتها وابراز معالم هذه الشخصيات ونقل التجربة الى القارىء او المشاهد نقلا فنيا لا ذيول فيه ولا اضافات .

وفي هذه المسرحية نجد الحوار فضفاضا يقترب في بعض الاحيان من الحوار العادي . ولقد نجح المؤلف بالفعل في ابراز معالم شخصياته بالحوار وخاصة شخصية نصار وسعد ومسعد ، الا ان الطابع الفكري المجرد للمسرحية اثقلها بكثير من الكلمات والتعابير الطفيلية واشاع فيها في بعض الاحيان جوا من الركاكة الفنية .

ولغة المسرحية هي اللغة العامية باستثناء لغة الجنود البريطانيين فهي اللغة الفصحى . ولعل المؤلف قد قصد بهذا ان تكون اللغة العامية هي لغة الاحداث الحية المباشرة ، اما اللغة الفصحى فلغة فيها تجريد ، ولهذا تصلح لترجمة افكار الجنود البريطانيين ومشاعرهم للتمييز بين تجربتهم وواقعهم وغربتهم ، وتجربة المواطنين والفتهم بواقعهم الحي ، بدلا من ان يفرض على المسرحية لغة اجنبية لا يفهمها المشاهد او القارىء .

ولكن رغم حرص المؤلف على هذا فانه وضع على لسان الجندي البريطاني كلمة عربية محرفة تحريفا اجنبيا هي كلمة « اسكر » بدلا من كلمة « عسكر » العامية او « عساكر » الفصحى . والواقع ان اللغة المسرحية ليست مهمتها كما ذكرت نقل الافكار والمشاعر فحسب ، بل مهمتها تصوير الشخصيات وتطوير الاحداث ، واللغة الفصحى لا تصلح بديلا عن اللغة العامية في ذلك . اما اذا كان الامر مجرد نقل الافكار والمشاعر فاللغة العامية قادرة كذلك على نقلها ، واذا كان من الطبيعي ان نبرز خصائص شخصية الجنود ، ونشيع جوا من الغربة عند وجوده فوق مسرح مصري وارض مصرية فلماذا لم يجعل المؤلف هؤلاء الجنود يتكلمون اللغة العامية محرفة تحريفا اجنبيا شأن كثير من الجنود ، فلعل هذا يكون أقرب الى الواقع ، الذي لمسناه فعلا في تجربتنا المصرية مع هؤلاء الجنود . ولا شك ان استعانة المؤلف باللغة الفصحى للتعبير عن تجربة الجندي البريطاني جزء من غربة هذه التجربة عن تجربة المسرحية ، انها غربة لغوية فضلا عن غربتها الفلسفية والمسرحية .

على ان الحقيقة ان اللغة العامية عاجزة حتى الآن عن ان تكون لغة فنية في أدب المسرح ، وقد تكون ناجحة على المسرح ولكنها في « أدب المسرح » تفقده وتسيء الى مستواه الادبي .

ومن المحتمل الا يرجع هذا الى اللغة العامية نفسها كلغة ، وانما يرجع الى منهج تناولها واستخدامها . يرجع الى منهج الحوار المسرحي سواء كانت اللغة عامية ام عربية . ان اللغة العامية لغة اكثر حيوية بغير شك في التعبير المسرحي عن اللغة الفصحى ، ولكنها اضعف من الفصحى في التعبير الادبي المكتوب .

ان هذه المشكلة لتؤكد من جديد اهمية المحاولة الخصبة التي بذلها توفيق الحكيم لاقامة لغة مسرحية مزدوجة واختبرها بنجاح فائق في مسرحيته « الصفقة » .

سادسا — جعل المؤلف من سعد المعبر عن كثير من قيمنا الوطنية تعبيرا فيه صدق وحرارة ، ولكنه سرعان ما فجعنا فيه ، عندما تبينا جبنه وتخاذله . ولقد ادى هذا الى انهباط في احساسنا بهذه القيم العزيزة ، والى قلقنا عليها . ولهذا فنحن في نهاية المسرحية عندما يتحرر سعد من خوفه وينطلق الى المعركة نتابع انطلاقه وتحرره في اشفاق وتشكك وأمل ، ولا نكاد نستشعر باقتناع جدي كامل ببطولته ، فالبطولة التي لم يصنعها في نفس سعد الاقتناع والوعي والايمان والواقع الثائر ، لا يمكن ان تصنعها زغاريد أمه ودماء ابيه ، ولا يمكن ان يصنعها مجرد احساس بالتحرر الذاتي والرغبة في تأكيد الذات . اننا لا نحس في انطلاقه بانه ينطلق معنا ، ينطلق باسمنا ، بل اننا لنشهد فيه مريضا يصح ، ونأمل له في اشفاق وتشكك دوام الصحة والعافية ، ولكننا لا نحس فيه بأنفسنا ، بتاريخنا ، ببطولتنا . ولا نحس في نهاية المسرحية بخلاصنا نحن ، بل لا نقتنع اقتناعا جديا بخلاصه هو ، فما الذي يمنعه نفسيا من ان يجبن مرة اخرى وان يحتجز نفسه من جديد وراء باب موهوم آخر ؟

ومصدر هذا الاشفاق والتشكك وعدم الاقتناع هو الطابع النفسي الخالص لخلاصه وانطلاقه ، فضلا عن ان أحداث بور سعيد ما تزال حية في نفوسنـــا زاخرة بالبطولات .

ان نهاية المسرحية رغم حبكتها المسرحية وفنيتها لا ترتفع الى مستـــوى احداث تجربة بور سعيد في وجداننا القومي ، ولهذا نتأمل هذه النهاية تأمـــلا عقليا في أمل واشفاق وتشكك .

على ان هذه المسرحية رغم هذه المآخذ جميعا ورغم فلسفتها الذاتية وتغليبها للاشكال النفسي وعزله عن اطاره الاجتماعي ، جهد طيب يعبر عن شجاعة يوسف ادريس وكفاءته الفنية ، ويستحق منا كل تقدير وتهنئة ، بل لعل هذه المسرحية ان تكون خطوة فنية متقدمة في فن يوسف ادريس المسرحي لو قورنت بمسرحيتيه السابقتين « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » .

وارجو ان ينطلق يوسف ادريس من هذه اللحظة الحرجة الى آفاق فلسفية وفنية جديدة أعمق تعبيرا عن واقعنا الاجتماعي الجديد واكثر استيعابا واشراقا .

« الرسالة الجديدة »

١٩٥٧

يوسف ادريس

بين جمهورية فرحات وامبراطورية فرفوريا

كان طريقي الى « مسرح الجمهورية » غاية في القصر ، بضع دقائق ، ولكنها مزدحمة بالسنين والاشواق والتساؤلات . كل شيء يتوهج حـولي بالجديد . الشارع ينبض بالعمل والاعتزاز والتطلع ، ومداخن المصانع ترتفع قاماتها بالعلم والمسؤولية والمتابعة ، والثقافة ساحات وباحات وابنية وآفاق واحضان سخية . وابنتي في العاشرة من عمرها تخاطبني بلغة ناصر ، لغة الارقام والشعر والحقيقة والانتصار . والتاريخ على وشك ان يغير مجراه في اسوان من أجل الا تضيـع مياه في البحر ، من اجل الا تكون تحاريق ولا فيضانات مفرقة ، من اجل ان تمسح الخضرة اليانعة احزان الصحراء ، من اجل ان تضيء الكهرباء .. القـلوب والفكور والمستقبل .

وعندما اخذت مكاني في القاعة ، كنت منتشيا بنبض الحياة في بلادي ، لا امارس احساسا بناقد متخصص ، او دارس متفحص ، وانما احس باحساس العامل والفلاح والطفل والمواطن الطيب ، احس باحساس الشارع والمصنع والقرية وحركة النهر ، وانظر بعيون ابنتي ، عيون مصر الثورة .

وكانت البداية سخية للغاية . « مؤلف » يستقبلك على المنصة استقبـالا حفيا . فيزيل الحائط الرابع والمسافة والكلفة بين القاعة والمنصة ، بين المتفرج والممثل ، بل بين المتفرج ونفسه ، لتخلق الالفة والصراحة ، ومحبـة الحقيقـة . ويستشعر الانسان الطمأنينة والرغبة في الاعتراف ، ثم يظهر فرفور وسيـده ، ويختفي المؤلف تاركا هاتين الشخصيتين تثرثران ... هل يستجيبـان لارادة المؤلف فيحققان له عمله المسرحي أم يصطنعان لانفسهما عملا متميزا عنه . وعبر المسرحية تأخذ قامة المؤلف في القصر ، وارادته في الضعف ، حتى يتلاشى تماما. لقد فقد وظيفته التاريخية . وهكذا يتحرك الموقف .. شخصيتان مسرحيتـان تبحثان ــ لا عن مؤلف ــ وانما عن موضوع ، عن وظيفة ، عن مهمة ، عن عمل . وبهذا يتكامل موضوع الفصل الاول .. ماذا نعمل بحياتنا ، بطاقاتنا ؟ وتنثـال الاعمال الانسانية عملا اثر عمل ، ولا يكون لها جميعا غير حظ النقـد والسخرية والرفض . وهكذا لا يتبقى من قائمة الاعمال الا العمل الذي يصفي كل الاعمال .. انه دفن الموتى . ولكن لماذا لم يكن هنالك موتى ؟ فلا بد من ايجادهم ، ولا سبيل الى ذلك الا بالقتل . فلنقتل اذن من اجل ان نجد عملا . وهكذا في البدء كان

القتل ! وبهذا البدء الفاجع . ينفصل فرفور عن سيده ساخطا غاضبا . وينتهي الفصل الاول من مسرحية الانسان . فاذا كان الفصل الثاني انتقلنا من البحث عن عمل الى البحث عن حرية العمل . لقد التقى السيد بالفرفور بعد آلاف السنين. السيد يمارس عمله الاول خلال احفاده . رموز السيادة عبر التاريخ : تحوتمس ، الاسكندر ، نابليون ، موسوليني ، هتلر . والفرفور يمارس حياته الفرفورية خلال رموزه عبر التاريخ كذلك : سبارتاكوس ، عنتر ، كافور ، أبو زيد ، عطيل ... الخ.

ولكن في هذا الفصل الثاني من حياة الانسان . هل يظل الفرفور فرفورا والسيد سيدا ؟ السؤال بالطبع لا يضعه السيد وإنما الفرفور .. ولا يكون مجرد سؤال ، بل قضية ملحة تبحث عن حل .. حل لعلاقة التبعية بين الفرفور والسيد على نحو من الانحاء .. ان يصبح الفرفور سيدا والسيد فرفورا !.. لا الفرق .. النظام بعينه قائم . يصبح المجتمع كله فرافير !.. لا فرق . ستسود الدولـــة وسيسيطر عليها سيد سابق .. هذا هو مصير امبراطورية فرفوريا !.. نقيـــم جمهورية الحرية ؟ لا فرق كذلك .. سيشنق فيها الاحرار !.. نصبح جميعــا سادة ؟ مستحيل ، لن يتحقق أمر ، ولن ينفذ مشروع . لا حل اذن .. فلنمت ، ففي الموت يتساوى الجميع .. ولكن حتى مملكة ما بعد الحياة تسودها التبعية ، الاصغر للاكبر ، والاخف وزنا للاثقل وزنا . الفرفور يصبح في عالم الجمـــاد الكترونا يدور حول سيده البروتون إلى أبد الآبدين .. لا حل إذن ولا فكــاك من نظام التبعية .. ايها المتفرجون ابحثوا لنا عن حل .. عن مخرج ..

وخرجت من مسرحية الفرافير – مرة اخرى – الى نبض الحياة في بلادي . وانا حزين ..

ما شغلني البحث عن حل للقضية التي طرحتها المسرحية ، لانني أدركت ان البحث عن حل لها هو تورط في القضية نفسها ، وهي قضية مغلوطة ! بل أدركت انه حتى اليأس عن ايجاد حل لها هو تورط كذلك في هذه القضية المغلوطة .

ما كان أشد حزني وانا اعود الى الشارع ، الى القسـامات المشرعة المنتجة ، الى المسؤولية والنبض وعيون ابنتي وحركة النهر ، مدركا ان مئــات المواطنين ممن شاركوني قاعة مسرح الجمهورية ، يعودون الى بيوتهم وقد شغلهم هذا السؤال الميتافيزيقي : ما السبيل لتحقيق الحرية الفردية المطلقة ؟!

على اني احب ان اؤكد منذ البداية أني لا اعرف حدودا نهائية للتعبير الفني. لاني لا اعرف حدودا نهائية لحركة الحياة وخصوبتها وقدرات الانسان وعبقريته . المهم ان يكون الفن للحياة والانسان . وليست هذه حدودا نهائية للفن ، بل هي حياته وانسانيته ، بل وفنيته كذلك . ولست من ناحية اخرى ممن يضيقــون بالشطحات الفلسفية ولا بالتجارب التجريدية ، وليس في وسع انسان ان يـرفض التجريد اذا كان التجريد لا يرفض الانسان . بل ما اكثر ما كان التجريد مـن اشحذ أسلحة الانسان للمعرفة والاكتشاف والتقدم . حسنا .. لماذا احرص على تأكيد هذه المعاني ؟ لاني اختلف اختلافا بينا مع المضمون الفكري العام لهـــذه المسرحية ، واريد ان تكون حدود الاختلاف واضحة .

ان هذه المسرحية تشيع مفهوما وجوديا فوضويا للحرية . ما اخطره على حياتنا الثورية الراهنة . والغريب ان الدكتور يوسف ادريس يستلهم تراثنا الشعبي في صياغة البناء الفني للمسرحية ، ولا يستلهمه في صياغة افكاره ومفاهيمه . وانما يتورط بالشطحات التجريدية المفرقة في مفاهيم مفلوطة هي لعبة الادب الوجودي ومسرح اللامعقول منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى اليوم، الحرية المطلقة .. حرية بغير علاقة ، بغير مجتمع ، بغير اطار ، بغير نظام شامل ، بغير انتماء .. انا وحدي في مواجهة العالم ، فرد في مواجهة القطيع ، انا وحدي في عالم غير منطقي ، دفاع عن الانسان اللامنتمي ، غير المرتبط بنظام شمسي او اجتماعي .. الخ .. الخ .

وعندما يشغلنا الدكتور يوسف ادريس بالبحث عن حل لهذه القضية ، قضية تحقيق الحرية الفردية المطلقة ، فانه في الحقيقة يورطنا في مفهوم سلبي للحرية ، ليس هو المفهوم الانساني ، الاجتماعي ، الواقعي ، الحقيقي للحرية . لقد عرض الدكتور يوسف لقضية الحرية باعتبارها مجرد علاقة بين سيد وفرفور، وارتفع بالتجريد المطلق عن تأمل طبيعة هذه العلاقة ، مكتفيا بشكلها الخارجي ، وحساسية هذا الشكل . ثم رفض هذا الشكل وطالب بحل للقضية . والقضية في الحقيقة ليست قضية شكل هذه العلاقة وانما هي مضمون هذه العلاقة . هل هي علاقة استغلال واستعباد ، ام علاقة مشاركة وبناء ؟ فارق بين فرفور في النظام العبودي وفرفور في النظام الاقطاعي وفرفور في النظام الرأسمالي وفرفور في النظام الاشتراكي . حقا ، هناك دائما على حد تعبير المسرحية نفسها « فرافير واسياد ، عساكر وشاويشية ، جماعة ومسؤول » والقضية ليست في شكل هذه العلاقة وانما في مضمونها .

والدكتور يوسف جرد القضية من مضمونها تماما واستبقى شكل العلاقة فحسب بصرف النظر عن المضمون ، وبهذا طمس المضمون الواقعي الاجتماعي لمفهوم الحرية ، الذي يعتبر من اخطر مفاهيمنا الثورية الجديدة .

والغريب ان الدكتور يوسف ادريس تنبه الى هذا المعنى ولكنه لم يقف عنده . فعندما يقول الكورس لفرفور : « ما دام ما فيش استكراد يبقى ايه الضرر ، ما دام يشغلك لمصلحتك انت يبقى عيبها ايه ؟ » . ولكن الفرفور يرد على هذا قائلا : « ما فيش ضرر ازاي .. ما هي المصيبة الثقيلة ، ان احنا بني آدمين ، وبني آدم له كرامة ، واي تحكم من بني آدم لبني آدم تاني يضيع حتى من كرامته » .

ليست هذه هي جوهر قضية الحرية في عالم اليوم . فلا حرية بلا نظام اجتماعي ، بلا علاقة انسانية ، بلا مسؤولية جماعية ، بلا عمل وانتاج منظمين . والغريب في مسرحية الدكتور يوسف ان فرفور الباحث عن الحرية كان يعبر بحق عن الحرية طوال المسرحية على الرغم منها . وهو الذي كان يوجه ويسأل ، ويعمل ويقترح ، ويبادر ، ويغير ويبدل وينظم ، وينتج .. الخ .. الخ . وكانت المسرحية تتحرك بحركة فرفور وتوجيهه . وكان فرفور هو القوة الموجهة الدافعة

لحركة الفكر والاشياء فيها . ولهذا كانت الحرية هي فرفور . لان الحرية عمل وانتاج ، وسيطرة على الضرورة . ولهذا فعندما يسخر الدكتور يوسف في مسرحيته « امبراطورية فرفوريا » التي هي التجسيد التاريخي لجمهورية فرحات ، لا تقنعنا سخريته اقتناعا مسرحيا أو فكريا . حقا في كل نظـــام مهما الفيت فيه أسس الاستغلال ، أخطاء وامراض اجتماعية تمس قضية الحرية نفسها ، ولكن فارقـــا كبيرا بين قيود تنبع من طبيعة نظام عبودي ، وقيود تنبع من امراض واخطــاء ما تزال باقية في نظام اشتراكي .

ولكن الدكتور يوسف يستعين بالتجريـد المطلق ليطمس الفروق الاجتماعية بين النظام العبودي والنظام الاشتراكي ، وتصبح دعوته الى الحرية ، دعوة الى عدم الانتماء ، دعوة الى السخط على كل نظام ، دعوة الى الحرية الفردية المطلقة .

واذا كنا لم نجد جديدا متقدما في المضمون الفكري للفرافير فهل ثمة جديد في بنائها الفني ؟ الحق انها تجربة فنية جديدة بالفعل . ولا يرجع الجديد الى ان الحائط الرابع قد انكسر وتحرك الممثلون بحرية في انحاء القاعة ، وخرجت الممثلة الاولى من البنوار وزالت المسافة بين المنصة والقاعة . ولا يرجع الجديد الى كسر الايهام المسرحي والتأكيد على ان ما يجري هو تمثيل في تمثيل ، والدعوة الـــى المشاركة العقلية . انما الجديد بالفعل هو السامر الشعبي الذي نجح الدكتـــور يوسف في أن يجعل منه عملا مسرحيا . اننا لا نستطيع ان نصف الفرافير بأنهـا مسرحية درامية او مسرحية ملحمية او مسرحية غنائية .. انها مسرحية جديدة بالفعل يغلب عليها طابع السامر ، وان زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة ، مما يجعل بناءها الفني ، قالبـا لم يتحقق له الاستقرار بعد . لقد كنت في الحقيقة افتقد روح المسرح عندما ينشط السامر وخاصة في الفصل الاول ، وكنت افتقد جو السامر عندما تبرز الى حد كبير روح المسرح في بعض فقرات الفصل الثاني . ولكنني – بشكل عام – ما عانيت المعايشة المسرحية .

ولم يتحقق اقناع مسرحي شامل ، وانما احسست في اغلب الاحيان باثـارة سريعة تطرح كل شيء في خفة ، خفة فكر ، وخفة روح ، وخفة حركة ، وخفـة تعبير . وهذا ما اعتقد انه جو السامر بحق الذي هو الطابع الاغلب للمسرحية . ولا أدري هل هذه الخفة التي هي الطابع العام للسامر هي المسؤولة الى حد كبير عن التناول السريع العابر لكثير من القضايا دون وصـــول الى اقناع فكري او مسرحي بها ، وتجريدها هذا التجريد المخل ، ام ان الطابع التجريدي للفكـــرة الاساسية في المسرحية كانت وراء اختيار الدكتور يوسف لهـــذا البناء الفني الخاص ، وراء اختياره لجو السامر .

المهم ان الفرافير تجربة جادة بغير شك سيكون لها ما بعدها . واذا كنت اختلف مع الدكتور يوسف ادريس حولها كل هذا الاختلاف فما ذلك الا لانـــي اتمنى مخلصا ان تكون لكفاءاته الفنية ، وثقافته العميقة ، وخبراته الانسانية ، غذاء دسما لوجداننا الثوري والفني على السواء . وما اقدر الدكتور يوسف ادريس على ذلك ، بل وما أحوجنا الى ذلك كذلك .

بقيت اخيرا بضع كلمات وانطباعات احرص على ان اعبر بها عن تقديـــري العميق للمخرج كرم مطاوع . كنت احس به فكرا وفنا ، تفسيـرا وتوزيعا واداء طوال المسرحية . استطاع بحق ان يضيف الى النص وان يعمق كثيرا من دلالاته بالحركة والاداء . الا انني قد اختلف معه في شكل توزيع الكورس على المسرح ، وفي طريقة ادائه الغنائي . ومع تقديري كذلك للجهد الذي بذل في الديكـــور ، الا انني تمنيت كذلك ان يكون ديكورا نابعا من طبيعة البناء الفني للمسرحيـــة ، لا في امتزاج المنصة بالقاعة فحسب ، بل في تشكيل المسرح كذلك تشكيلا ذا طابع اكثر بساطة وشعبية .

تحية وتقديرا عميقين للفرفور السيد عبد السلام محمد وللسيد الفرفـــور توفيق الدقن ولكل فرفور وراء هذه التجربة الجادة .

ما هي الحقيقة عند يوسف ادريس ؟

اذا كان الدكتور يوسف ادريس قد أدار مسرحيته السابقة « الفرافير » حول « الحرية » فانه قد ادار مسرحيته الجديده حول « الحقيقة » . السؤال عن الحرية كان محور مسرحية « الفرافير » . اما السؤال عن الحقيقة فهو محور مسرحية « المهزلة الارضية » .

والغريب أن تنتهي المسرحيتان بما يشبه النهاية الواحدة . فمسرحية « الفرافير » تنتهي بالقيد للفرفور الباحث عن الحرية ، ومسرحية « المهزلة الارضية » تنتهي بقميص الاكتاف « قيد الجنون » للطبيب العقلي الباحث عن الحقيقة ! ان الفرفور في نهاية الفرافير يصبح مجرد الكترون تدور به الحتمية الطبيعية حول البروتون ، والطبيب يتعجل الذهاب الى مستشفى الامراض العقلية !

والفرافير رغم القيد الرهيب في نهايتها هي دعوة الى الحرية المطلقة ، دعوة الى ان النظم الاجتماعية المختلفة ، هي أشكال مختلفة من القيود ، وان الحرية هي التخلص من كل قيد ، من كل نظام .

و « المهزلة الارضية » رغم مظهر الجنون في نهايتها . فهي دعوة الى نسبية الحقيقة ، وانه لا توجد حقيقة موضوعية واحدة ، بل هي متعددة الاوجه ، ولكل انسان حقيقته الخاصة به .

على ان « المهزلة الارضية » لا تقف عند حدود موضوع واحد مثل «الفرافير» وانما تكاد تتوزع بين موضوعين اساسيين راحا يتناسجان خلال حركتهما الداخلية .

ولكن المسرحية تنتهي وقد كاد كل موضوع منها ان يظل متميزا عن الآخر ، يشكل في داخل المسرحية الواحدة ، مسرحية مستقلة لحسابه الخاص . الموضوع الاول هو « الملكية » وما تجره الملكية من شرور وآثام على العلاقات الانسانية .
اما الموضوع الثاني فهو « الحقيقة » ما هي ؟ هل هناك حقيقة واحدة ، او ان « لكل حقيقته » ، لو استعرنا عنوان مسرحية بيراندللو المشهورة ؟

والموضوع الاول هو تنمية لقصة قصيرة ليوسف ادريس نشرها فيمجموعته القصصية الاخيرة « لغة الآي .. آي » باسم « فوق العقل » .

وخلاصة تلك القصة القصيرة ان ثلاثة أشقاء يتنازعون ميراثا صغيرا يتمثل في قطعة ارض لا تزيد على تسعة قراريط . على ان هذا النزاع يفضي بالشقيق الاكبر منهم الى نسبة الجنون الى شقيقه الاصغر حتى يتخلص منه ، ويتولى امر نصيبه من هذه الارض . وبعد ان يبلغ النزاع حدا بالغا من القسوة والضراوة ، تصفو العلاقات بين الاشقاء ، وتنتصر الاخوة والمحبة بينهم .

تأخذ هذه القصة في المسرحية طابعا آخر . الاشقاء الثلاثة يتحولون من اناس بسطاء الى رموز وأقنعة لفئات اجتماعية . اكبرهم يمثل الفئة المستغلة ، ومتوسطهم يمثل الفئة المتوسطة ، وثالثهم يمثل استاذ الجامعة المثقف المثالي . ولكننا نجد في المسرحية من يمثل الطبقة العاملة ، انه صفي التمورجي والساعي ، وهو في الحقيقة فرفور القديم يعود في زي جديد . ويتسع النزاع فيصبح حول عشرة افدنة .

وتتعقد العلاقات بين الاشقاء الثلاثة وتبرز بينهم شخصيات جديدة . فلا نكتفي بزوجة الشقيق الاكبر كما في القصة القصيرة ، وانما نلتقي بهذه الزوجة ، وبزوجة سابقة للشقيق الثالث . كما نلتقي بأم الاشقاء الثلاثة ، ثم بزوجة الطبيب. وفضلا عن هذا نلتقي بوالد الاشقاء الثلاثة وجدهم الاكبر .

انهم يعودون من عالم الابدية ليشاركوا في حل هذه القضية ، وبمشاركتهم في شخصيات المسرحية يمتزج الواقع بالخيال وتتلاقى الجوانب والاوجه المختلفة للحقيقة ، بل نكاد نحس فيها بعطر التاريخ .

الفصول الثلاثة للمسرحية ، فصول متتابعة ليس بينها توقف . نحن المشاهدين نتوقف لنستريح في فترات الاستراحة ، ويتوقف الحدث المسرحي انتظارا لعودتنا الى القاعة .

وخلال هذه الفصول الثلاثة يدور الصراع حول موضوع الملكية . ويكون هذا الصراع في شكل حدث مسرحي في الفصل الاول ثم ما يلبث ان يصبح مجرد حوار ذهني في الفصل الثالث . وخلاصة الصراع ان الملكية هي وسيلة الانسان للاستقرار والامن ، ولكنها في الحقيقة مصدر كل قلق واضطراب وشر . قد يختلف موقف هذا الانسان او ذاك من هذه القضية ، فقد يكون الجد الاكبر جامعا للمال بدافع المتعة الشخصية الخالصة ، وقد يكون الوالد جامعا للمال من اجل ان يجعل منه سورا يحتفظ في داخله باولاده له ، وقد يكون الشقيق الاكبر حريصا على اخذ حقوق شقيقيه من اجل ان يضمن الطمأنينة والامن في الملكية . ولكن النتيجة هي فقدان الانسان لانسانيته ، ففقدانه لشعور الاخوة والمحبة لاقرب الناس اليه بسبب هذه الملكية .

إن الملكية هي أبشع ما يورثه انسان لانسان . ما هو البديل لهذه الملكية ؟

نحس بهذا البديل على لسان الشقيق الثالث وهو يقول : « بدل ما تسيبو لنا فلوس نتخانق عليها ، ونبهدل بعض ، سيبو لنا كلمة حلوة نتعلمها ونقدمها للناس. سيبو لنا خبرة تنفعنا ، تجربة ، درس ، سيبو لنا قيمة زرعتوها فينا » .

وهو كما نرى ليس بديلا لشرور الملكية الفردية ، بل هو مجرد دعوة اخلاقية

مثالية طيبة .

وفي مواجهة هؤلاء المتنازعين على الارض نجد الشقيق المثقف يعلن احتجاجه على هذا النزاع ، وما تصاحبه من قيم شريرة ، يعلن احتجاجه بالانطواء والانعزال، وبالرغبة في الحياة بين المجانين ، لانهم وحدهم لا يسألون ولا يريدون .

ورغم كثرة ما يدور في المسرحية من مواقف حوار حول قضية الملكية ، ورغم انها موضوع أساسي في المسرحية ، الا ان المسرحية مع نهاية الفصل الاول وخلال الفصل الثاني والثالث تكاد تجذب الانتباه أساسا الى الموضوع الثاني ، وهو موضوع الحقيقة .

أحداث المسرحية تجري في غرفة طبيب الصحة . وطبيب الصحة يشتبك في قضية النزاع بين الاشقاء الثلاثة بحثا عن صحة إصابة احدهم بالجنون . ومن هذه المحاولة لمعرفة هذه الحقيقة الجزئية ، يتفجر الموضوع الثاني للمسرحية ، وهو البحث عن الحقيقة : هل الشقيق الثالث مجنون او غير مجنون ؟ هل الشقيق الاكبر صادق أو كاذب ؟

وتدخل الى المسرح نونو زوجة الشقيق الاكبر مدعية انها زوجة الشقيق الثالث . ثم تعود نونو هذه في اكثر من شخصية اخرى ، تعود في شخصية زوجة الشقيق الثالث ، ثم تعود في شخصية « الحقيقة » الناصعة في نهاية المسرحية . انها هي هي ذات الشخصية الواحدة ، تتخذ اكثر من وجه . وفي كل مرة تدخل هذه الشخصية الى المسرح وتخرج يتبين الطبيب انه هو وحده الذي رآها ، وهو وحده الذي يعترف بحضورها ثم بخروجها . أما البقية فانهم ينكرون حضورها وينكرون وجودها رغم انها — في حدود تجربة الطبيب — قد خاطبتهم عندما حضرت واشتبكت معهم في اكثر من حديث .

وهكذا يكاد ينتهي الطبيب في النهاية الى الجنون وهو الطبيب العقلي الذي يشخص أمراض العقل والنفس معا . هل حضرت نونو أم لم تحضر ؟ هل حضرت الام أم لم تحضر ؟ هل حضرت زوجة الثالث وطليقته أم لم تحضر ؟ هو وحده يؤكد حضور هؤلاء . الجميع ينكرون عليه حضورهم . أين الحقيقة ؟ ما هي الحقيقة ؟

على ان البحث عن الحقيقة لا يقتصر على الطبيب فحسب . ففي الفصل الثالث من المسرحية تنعقد محاكمة للعائلة كلها لمعرفة من المسؤول عما يعانونه من شقاء . ويكون قاضي هذه المحكمة التمورجي صفر .

الفرفور يجلس مجلس القضاء . كأن فصلا من فصول مسرحية الفرافير قد اقتطع منها ، والصق بهذه المسرحية .

وفي المحاكمة نستشعر بشاعة الملكية وما تسببه من شرور وآثام . ولكن الذي يشغلنا في المحاكمة ، اكثر من قضية الملكية ، هو قضية الحقيقة . اننا نكاد نتعاطف معهم جميعا ، مع كل انسان . فلكل حقيقته التي يدافع عنها ويفسر بها مسلكه . بل نسمع على لسان العامل ، الفرفور صفر ، قاضي المحكمة في النهاية هذا الراي الحاسم فيما يجري حوله : « يسألونه : في المأساة دي .. من المسؤول

عنها ؟ فيقول صفر : ان شا الله انسخط قرد ما أعرف . ده جـــايز قوي كلهم مجنى عليهم . وجايز قوي كلهم جانين . وجايز لا كده ولا كده ، مش جايز المظلوم هو الجاني والظالم هو المجنى عليه ؟ جايز اي حاجة . جايز قوي انه يطلع فـي الآخر انا المسؤول » .

ما هي الحقيقة اذن ؟ جايز أي حاجــة !

والحقيقة تظهر في نهاية المسرحية . انها نونو . انها كالقطة بسبعة أرواح . انها هي الزوجه ، والطليقة ، والام . انها تكاد تكون كل النساء في هــــذه المسرحية . في النهاية تظهر ناصعة بيضاء . هل هي الحقيقة ؟

فما هي الحقيقة اذن ؟ انها « الصورة اللي كل واحد يقدر يحط لها البرواز اللي عايزه » . انها صورة من غير برواز . انها شيء يحدده كل انسان . فلكل انسـان حقيقته .

هذا هو معنى الحقيقة في هذه المسرحية . وهـــذا هو الموضوع الاساسي الثاني الذي يكاد يكون المحرك للمسرحية ، والدافع لأحداثها منذ نهاية الفصل الاول حتى ستار الختام .

وعندما تتضح الحقيقة في نهاية الفصل الثالث امام الطبيب الذي كـــان يبحث عنها طوال المسرحية ، لا يحفل بها من حيث انها الحقيقة ، لا يحفل بحقيقة الحقيقة ، وانما يهتم بها من حيث انها تؤكد انه على صواب . كان حريصا عـلى ان يعرف الحقيقة ، على ان المسالة لم تكن تتعلق بالحقيقة ولا بالنزاع على الملكية في هذه الاسرة المتنازعة ، بل كانت المســالة تتعلق به شخصيا . اصبحت قضية الحقيقة قضية شخصية خالصة . وهذه هي الحقيقة في التجربة الانسانية ــ كما تقول المسرحية ــ انها مسالة شخصية . مرة أخرى : لكل حقيقته !

وبعد أن اتضحت هذه الحقيقة أمام عيني الطبيب ، يختار بنفسه الجنون . يصرخ طالبا قميص الاكتاف .. لماذا ؟ لان زوجته تطلب منه ان يعمل على تأمين حياتها وحياة اولادها ..

هكذا نعود في النهاية الى موضوع الملكية ، وينتهي الطبيب الى البداية التي بدأت بها المسرحية ، البداية التي اختارها لنفسه الشقيق الثالث المثقف احتجاجا على شرور العالم وهربا من هذه الشرور .

وهكذا يتم التناسج كذلك في كلمة المسرحية الاخيرة بين قضية الملكيــة ، وقضية الحقيقة ، ولكنه تناسج ــ كما ذكرنا من قبل ــ لا يوحد المسرحية فـي موضوع عضوي واحد ، وانما يحتفظ بها ممزقة بين موضوعين كلاهما رئيسي .

على ان المسرحية الى جانب هذين الموضوعين تزخر بكثير من الكلمات اللامعة ، والمعاني الذكية ، والخبرات الفنية ، التي قد تشتت المسرحية في اكثر من اتجاه .

وليس يعيب مسرحية من المسرحيات ان تشتمل عــــلى اكثر من موضوع واحد ، ولكن المهم هو تداخل الموضوعات وتناسجها بطريقة عضوية حية ، بحيث نتبين دائما ما هو أساسي وما هو فرعي بين هذه الموضوعات ، وبحيث يخـــدم كل منها المعنى الاساسي من المسرحية . وفي المهزلة الارضية نحس بما يشبــه

الاستقلال بين موضوعين كبيرين رئيسيين . وان كان لموضوع الحقيقة في المسرحية فاعلية اكثر من موضوع « الملكية » . بل لعل موضوع الحقيقة قد ساعد في تحريك احداث المسرحية عامة . ولكن المسرحية ظلت تعــاني من ازدواجية موضوعها . الفصل الاول منها يكاد يكون تعبيرا عن قضية الملكية . وعند نهايته تبرز القضية الثانية ، قضية الحقيقة .

اما الفصل الثاني فيكاد يكون تعبيرا عن قضيـــة الحقيقة ، ونسبيتها . اما الفصل الثالث والاخير فيكاد يكون تناوبا بين القضيتين .

ان المسرحية في الحقيقة ينقصها التركيز . وتكاد تضيـــع في منحنيات استطرادية لا حصر لها . وفي تقديري ان الدكتور يوسف ادريس خشي ان يقف عند حدود الموضوع الاول : موضوع الملكية ، هذا الموضوع الاجتماعي البسيط ، حتى لا يتهم بانه اديب يكتب عن القضايا البسيطة المباشرة ، فراح يعقد هـــذا الموضوع الاجتماعي البسيط الذي عبر عنه تعبيرا صافيا في قصته « فوق حدود العقل » فجاء تعقيده له انحرافا به عن مضمـــونه الاجتماعي ، وخروجا به الى موضوع آخر هو موضوع الحقيقة . وهو موضوع يكاد يطمس الرؤية الاجتماعية البسيطة للقضية الاولى ، ويشغلنا عن الاحساس الموضوعي بالحقيقة ، ويجعل من الحقيقة مزقا نسبية شخصية لا ضابط ولا رابط لها . وهكذا توزعت المسرحية بين موضوع اجتماعي محدد ، وموضوع ذهني غير محدد ، فتشتت البناء ، وتشتت المعنى ، ولم يبق في المسرحية الا ما تتألق به من كلمات مثقفة ، ومعان ذكيـة ، ومفارقات طريفة ، وخلط بين الحقيقة والوهم ، وحوار يبلغ احيانا مستـــوى الشعــر .

ولم يكن لاخراج هذه المسرحية شخصية محددة . كـان خليطا غير عضوي من الواقعية البسيطة ، والفانتازيا . ولعل هذا كان انعكاسا مخلصا لطبيعـة بناء المسرحية . ولم يكن في الديكور او الموسيقى ما يملأ النفس . ولعل التمثيل هو الذي ارتفع بالمسرحية . لقد حملتها اكتاف عملاقة قادرة ، واضافت اليها بكفاءتها وموهبتها . قامت سناء جميل في اقتدار وحيــوية بدور الشخصيات النسائية المختلفة . وحمل المخرج كمال يس عبء شخصية الطبيب لفيـــاب عبد المنعم ابراهيم . وكان في ادائه بعض الحدة والخشونة ، ولكنـــه كان يعيش دوره في اخلاص ويعبر عنه بموهبة . كان شفيق نور الدين في دور صفر يجسد لنا اعمق اعماق النص ، ويفضه امام اعيننا في بساطة ويسر . كـان عبد الرحمن ابو زهرة رائعا في دور المثقف الحالم ، يجمع بين المأساة والمهزلة ، بين الجد والطرافـة . وكذلك كان موفقا في ادائه كل من محمد السبع في دور الشقيق الاكبر ، وطارق عبد اللطيف في دور الشقيق الاوسط ، وسلوى محمود في دور زوجة الطبيب ، وابراهيم الشامي في دور الاب ، وعلي رشدي في دور الجد . الواقع انهم جميعا كانوا نموذجا طيبا للاداء المخلص المعبر الامين .

ومهما يكن من امر ففي تقديري ان هذه المسرحية تعبر عن ازمة احس بهـا

في اكثر من عمل فني فيحياتنا الادبية المعاصرة . انها ازمة تحديد المعالم الاساسية لقيمنا الجديدة ، قيمنا الفنية وقيمنا الاجتماعيــة على السواء . انها ازمة الصراع بين الاشكال الفنية الجديدة والتجارب الاجتماعية الجديدة . ولعل هذه المسرحية ان تكون مرحلة اخيرة في طريق يوسف ادريس بحثا عن شكل ومضمون لمسرحنا الجديد اكثر تماسكا ووضوحا وتحديدا .

« المصــور »

٨ ابريل ١٩٦٦

رحلة الى .. أين ؟

لرشاد رشدي

أغمدت عينيّ واذنيّ في منصة المسرح ، ورحت عبثـــا أبحث عن معنى ، ورحت اتمتم على طريقة فاوست في مفتتح مسرحية جيته ، لقد تعلمت الفلسفة ، ودرست المنطق ، ولممت بطرف من العلوم ، واحببت الادب والفن والناس ، وتأملت في البحار العميقة ، وتطلعت الى الآفاق الشاسعة ، واحببت وعانيت ، وتذوقت طعم القديم ، وانتشيت دائما بالعطور الجـديدة .. ولكني واأسفاه أطل واطل واعمل الذهن والوجدان فيما اشاهد امامي ، ولا افهم شيئا . ماذا حدث ؟ هل تخلفت عن ركب الجديد في فنون المسرح ؟ هل جفت عروق التذوق في نفسي ؟! واغمدت عينيّ واذنيّ من جديد ورحت اتمتم : اللهم هبني ان افهم ، اللهم هبني أن افهم .

وبعد ساعات من « رحلة خارج السور » خرجت من المسرح القومي ، الوك في وجداني حفنة من المعاني وامزج بينها في عناء .

وبعد أيام قرات من يقول عن المسرحية انها طريق جديد للمسرح المصري ، وشكل جديد يلائم الدراما المصريـــة . وتعجلت الحصـــول على نص المسرحية المكتوب ، ورحت أمعن النظر والفهم . واستطاعت القراءة – بحق – ان تتيح لي صورة اكثر وضوحا وتماسكا . وتبينت – ويا للغرابة – ان المسرحية ذاتموضوع بسيط للغاية ، واضح للغاية . وتساءلت : هلالغموض مصدره الاخراج ، التجسيد المسرحي ؟ المفروض هو العكس . فالتجسيـــــد المسرحي يعني دائما مزيدا من الوضوح . على ان الحقيقة ان التجسيد المسرحي كان مصدرا من مصادر غموضها، ولكن المصدر الاساسي لهذا الغموض يكمن في البناء الدرامي للمسرحية نفسها ، يكمن في طريقة معالجة الدكتور رشاد رشدي المعقدة ، غاية التعقيد ، لموضوعـه البسيط ، غاية البساطة !

ولندع هذا البناء الدرامي قليلا ولنتعرف على الموضوع .

الموضوع باختصار وبساطة : موقفـــــان من الحائط العالي المضروب حول الانسان . موقفان من الظلمة التي تكتنفه في مصر الملكية والاقطاع . فهناك انسان يتضاءل وينكمش ويستسلم للشر ويغني له . وانسان آخر يحلم بما وراء الحائط العالي ، بما وراء الظلمة ، ويكافح من أجل ان يتخطى السور والظلمة على السواء . والسور العالي سور خاص وسور عام . سور في حياة أسرة عم كامل وهو تعبير

عن الفساد والجبن والتردد والاستسلام ، وسور في حياة مصر كلها هو الرشوة والملكية والاقطاع . في عائلة عم كامل ، يكمن السور في مأساة عم كامل ومسلك ولديه الفاسدين في المجتمع ، يكمن في العوامات الفاسدة التي يقوم عليها كوبري ، وفي اللجان الحكومية وفي الرأي العام المضلل . واذا كان عم كامل يستسلم للسور فان المهندس فريد خطيب ابنته يصارع ضده ، يصارع ضد فساد العوامات وفساد اللجان وضلال الرأي العام . ويجري صراع متشابك بين المستويين الخاص والعام ، وتنتهي المسرحية من هذا الصراع بالتبشير بالخلاص ، بالحرص على العبور ، بالحرص على الانطلاق عبر السور الى البر الآخر ، حيث الياسمين الذي لا تختنقه الافاعي .

حسنا .. انه موضوع طيب ، شريف . وكل عمل فني جاد له دلالة تاريخية ، ولكنه ليس مجرد وثيقة تاريخية ، فمهما كان تسجيلا لمرحلة من مراحل حياة الانسان ، فقيمته تكمن في انه صالح للتعبير عن حقيقة باقية ، عن غذاء دائم لوجدان الانسان في كل عصر . هذا هو المعنى العميق للآداب الكلاسيكية القديمة التي تحتفظ دائما بنضارتها ، تحتفظ دائما بغذاء معاصر ابدا .

وعلى الرغم من اننا عبرنا مرحلة مصر الملكية والاقطاع ، ودخلنا مرحلة مصر المستقلة ، مصر الثورة ، مصر الاشتراكية ، وعلى الرغم من اننا عبرنا أسوارا عالية ، وقشعنا ظلمات ، الا ان المسرحية ستظل تحمل هذا المعنى المعاصر ابدا وهو : الحرص الدائم على العبور والانطلاق ، والنور والياسمين . حسنا ..

الا ان المسرحية ـ في الحقيقة ـ عندما تعبر عن هذه القيم الطيبة ، فانها تعبر عنها برؤيا عاطفية خالصة . وليس هذا تفسيرا للرؤيا وانما هو تحديد لطبيعتها وحدودها .. انها ليست رؤيا ثورية مثلا ولا تحمل على الاطلاق نبضا باحساس ثوري .. كيف ؟ ولماذا ؟.. ان المسرحية في الحقيقة ترفض الحلول الاصلاحية والاخلاقية لمشكلات الواقع الفاسد فيما قبل الثورة ، انها ترفض شعار انما الامم الاخلاق ، وترفض مشروع القرش والحفاء ، وغيرها وغيرها من مشروعات التخدير الوقتي ، ولكنها لا تقدم رؤيا ثورية بديلة .. بل تقدم رؤيا عاطفية فردية. فلنقرأ معا هذا الحوار الذي يلخص اللحظات الاخيرة للمسرحية :

حامد : السور عمال يعلا والنور عمال يقل . قول لي بقى أنهي المسرحية ازاي ؟

كريمة (متحمسة) : خلي واحد يكسر السور يا اخي ويريحك ..

فريد : واحد لوحده ما ينفعش ، حتى لو كان شمشون الجبار .

حامد : ضروري يكون معاه عشرين ثلاثين عامل على الاقل .. وكل واحد فاس ومقطف وشفلانه .. يزحموا المسرح .

فريد : لا يا حامد انا اقصد اللي عملوا السور هم نفسهم اللي يهدوه ، كل واحد يهدم بايده الحتة اللي بناها . دي الطريقة الوحيدة .

عظيم ان نطرح في المسرح هذا السؤال الكبير في مواجهة السور والظلام « ماذا نعمل ؟ » من أجل ان نعبر السور ونلتقي بحدائق الياسمين .. السبيل

« والطريقة الوحيدة » هي « كل واحد يهدم بايده الحتة اللي بناها » .

اجابة لا تعبر عن رؤيا ثورية واضحة بل رؤيا عاطفية فردية غائمة . وقد يسألني سائل : ماذا تريد من الكاتب المسرحي ؟ ان يقول لك ان السبيل هو الاعلان صراحة عن قيام ثورة ٢٣ يوليه ؟ ان تنتهي المسرحية بخطبة حماسية عن ضرورة الثورة ؟.. لست اقصد هذا على وجه الدقة وان كنت أقصده كذلك . كيف ؟ لست أرى ان تنتهي المسرحية في النهاية بحل محدد تلخصه كلمات وشعارات ، لست ارى ان تحدد المسرحية حلولا عملية لما ينبغي ان يحدث . وانما اقول ان كل عمل فني انما يترك اثرا ، انفعالا في وجدان مشاهديه ومتذوقيه . فما هو هذا الاثر والانفعال ؟.. انه كما ذكرت هذا الاثر ذو الطابع العاطفي الفردي الخالص . وهو اثر طيب شريف .. ولكنه مقصور على نبض الحياة ، وفي النصف الثاني من القرن العشرين ، متخلف عن نبض الحياة في بلادنا . شتان بين هذا الاثر الغائم العاطفي الذي تتركه مسرحية « رحلة خارج السور » والاثر الحي الحار الثوري ــ الى حد كبير ــ الذي تتركه مسرحية قديمة كتبت منذ ما يقرب من سبع سنوات هي مسرحية « الناس اللي تحت » لنعمان عاشور .

على ان هذا المعنى الطيب الواضح الذي تضمنته المسرحية سرعان ما اعمل فيه الدكتور رشاد رشدي بثقافته وذكائه . أعمل فيه المقص وفرشاة الصمغ ، وراح يلبسه آخر طرز الازياء المسرحية المعاصرة ، مما كاد ان يطمسه تماما . ان البناء الدرامي ــ والصياغة الفنية عامة ــ وسيلة لابراز الموضوع ، لبلورة المضمون، وليست ابدا سبيلا للغموض والابهام . لقد استعان الدكتور رشاد رشدي بطريقة التعبير عن اكثر من حدث في وقت واحد ، وبحوار متشابك متداخل ، استعان بالمقارنات والمقابلات والمقاطعات ، وتقطيع الحوار وتداخل المشاهد وتعاصرها وتواقتها الى آخر هذه الوسائل الحديثة ، التي يستعين بها كتاب مسرح العبث واللامعقول . واذا كان يونسكو وبيكيت وامثالهما يستعينان بهذه الاساليب فهي استعانة مشروعة . فهي أساليب تتفق وطبيعة الموضوعات التي يطرحها هؤلاء الكتاب ، وطبيعة الاثر الذي يريدون احداثه . انها أساليب معقولة مع موضوعاتهم اللامعقولة . لا نحس في استعانتهم بها ابة صنعة أو افتعال .

ولكن الدكتور رشدي عندما يستعين بمثل هذه الاساليب فانما يخنق موضوعه الواضح البسيط ، ويعقد الحدث تعقيدا لا مبرر له . ان المسرحية مزدحمة بالتراكيب والعلاقات والابنية المفتعلة المصطنعة ، الآلية . الحوار رغم ذكائه في اكثر المواضع يقطع تقطيعا ميكانيكيا مفتعلا ، والاحداث تتلاقى تلاقيا مخططا بطريقة ميكانيكية نسمع فيها صوت المقص والفرشاة . والغريب انه الى جانب هذه الاساليب نجد المسرحية تفسح صدرها لاساليب اخرى ، مما يفقدها وحدة الاداء الفني . فهناك كذلك صفحات تزخر بالاسلوب الواقعي جدا لدرجة المهزلة بل الكاريكاتير المبتذل ، وهناك الاسلوب الرمزي جدا والتعبيري جدا والشعري جدا . ولم تكن هذه الاساليب مما تفرضها طبيعة الشخصيات ، وانما كانت اساليب مختلفة في البناء الدرامي للمسرحية .

هذه مسرحية ذات موضوع بسيط طيب ، راحت تبحث لنفسها عـــن زي متفرب ففقدتذاتها وموضوعها وبساطتها . ما اخطر ان نبحث عن ازياء لافكارنـا وموضوعاتنا لا من منطق ونسيج هذه الافكار والموضوعات ، بل من منطق ونسيج موضوعات وافكار اخرى غريبة عن وجداننا وتجاربنا الحية . ان الاغراق فـي البحث عن شكل جديد ، ان الاستعانة بأزياء كتاب العبث واللامعقول ، يفرض على موضوعاتنا الجادة ، جوّا عبثيا بالضرورة . ان البحث عن شكل جديد انمـــا يتحقق بمزيد من الانغماس في حياة الناس ، بالتعبير عن قيمنا الجديدة ، بالارتباط بحركة الواقع واكتشاف ما هو جوهري واصيل ، هذا هو الطريق لا لاكتشـــاف الموضوع الجديد فحسب بل واكتشاف الشكل الجديـد كذلك الملائم لهذا الموضوع حقا ، وهذا هو الطريق لايجاد ادب ثوري حقا ، ليس هو أدب الشعارات الطنانة، ولا الحلول الخطابية ، وانما الادب الذي يغذي وجداننا ، بالرؤيا الواضحة والانفعال العميق والقيم الانسانية الجديدة .

واذا كنا نحيي ما تضمنته مسرحية « رحلة خارج السور » من موضوع طيب ذكي ، فاننا ما نزال نتطلع الى مسرح اكثر ارتباطا وتعبيرا عن حركة الحيـــاة من حولنـــا .

« المصور »
مايو ١٩٦٥

مأساة الفتى مهران

لعبد الرحمن الشرقاوي

ما احسست بحرج وانا مقدم على عمل فني ، مثلما احس الآن ، وانا اكتب عن مسرحيتي « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوي ، و « اتفرج يا سلام » للدكتور رشاد رشدي .

والحق ، انني كدت ان أقنع نفسي بالكف عن الكتابة عنهما ، تخلصا من هذا الحرج ، لولا احساسي بأهمية المسرحيتين ، في تاريـخ مسرحنا المعاصر ، ولولا ادراكي لجدية ما تثيرانه من أفكار وقضايا جديرة بالمناقشة ، ما تتسمان به من ملامح جمالية وفنية جديرة بالتقييم . ولكن ... ما العـلاقة بين المسرحيتين ؟ ولماذا اكتب عنهما معا ؟ هل لانهما يقدمان في اسبوع واحد ؟ لا بالطبع . فهنـاك اكثر من رباط يربط بين هاتين المسرحيتين ، رغم ان هناك اكثر من خـلاف يميز بينهما كذلك ، بل يميز بين مؤلفيهما عبد الرحمن الشرقاوي ورشـاد رشدي . ان عبد الرحمن الشرقاوي فنان يدعو الى الالتزام بقضـايا التقدم الاجتماعي ، ويمارس هذا في أدبه وفي حياته ، على حين ان الدكتور رشاد رشدي يجهر دائما بدعوة اخرى غير دعوة الالتزام هذه ، ويخوض خلال السنوات الماضية كثيرا من المعارك توكيدا لنزعته الفنية الخالصة . فأين اللقاء اذن ــ لا اقول بين اليسـار واليمين تماما ــ ولكن بين هذين الطرفين المتناقضين على الاقل فـي هاتيـن المسرحيتين ؟

ان المسرحيتين تتخذان من العصر المملوكي موضـوعا لهما ، والمسرحيتان تنتقدان الوضع الاجتماعي في ذلك العصر ، وتصـوران التناقض فيه بين الحاكم والمحكومين ، وتكشفان عن أشكال من العسف والظلم من ناحية الحاكم واشكال من التمرد والمقاومة من ناحية المحكومين . حقا ، ان مسرحية « اتفرج يا سلام » تقف اساسا عند هذا المعنى العام فحسب ، على حين ترتفع مسرحية « الفتـى مهران » من هذا المعنى العام الى اشكال اخرى مـن الصراع النفسي والفكري والاجتماعي اكثر عمقا وخصوبة .

والمسرحيتان كذلك محاولتان في التعبير الشعري وان كتبت « الفتى مهران » بالفصحى ، وكتبت « اتفرج يا سلام » بالعامية ، وان اتخـذت « الفتى مهران »

الشعر بناء دراميا للحدث المسرحي نفسه ، ولم تقف به عند حـــدود الاسلوب الخارجي للتعبير ، على حين ان « اتفرج يا سلام » اتخذت الشعر على مستوى غنائي سواء في بناء المسرحية او في اسلوب تعبيرها .

واذا كانت مسرحية « الفتى مهران » تقترب كثيرا من سلامة البناءالدرامي ، وتعبر عن موضوعها تعبيرا بالغ الرصانة ، فان مسرحية « اتفرج يا سلام » تكاد تفتقد الوحدة الدرامية ، والرصانة التعبيرية معا ، رغم اسلوبها الشعري ، وتكاد تكون مجموعة من الاسكتشات المتلاصقة في غير ضرورة فنية ، وان تكن تتميــز بتجربة جديدة بارعة في الاستعانة بخيال الظل .

على ان هــذا كله كلام سابق لاوانه . .

انما أردت ان اقول فحسب ان هاتين المسرحيتين على ما بينهما من اختلاف يقوم بينهما لقاء في نقد بعض الاوضاع الاجتماعية في عصرنا . كيف ؟ الا تتحدث المسرحيتان عن عصر المماليك ؟! هذا صحيح . ولكن المسرح ليس تسجيلا تاريخيا. ان الموضوع التاريخي فيه هو رمز للتعبير عن حقائق باقية في حياة الانسان . ان العمل المسرحي لا يفسر الماضي شأن المؤرخ بقدر ما يستخلص القيم الانسانية في كل عصر ، انه ينتقد الحاضر ويبشر بالمستقبل خلال تصديه لهـذا الماضـي البعيـــد . .

ومسرحية « اتفرج يا سلام » تنتهي فجأة بمونولوج جماعي يقول : « وآدي امبارح ، وآدي النهار ده ، اتفرج وشوف ، بص وشــوف ، الفرق بين الاتنين ، ظلم وضلال ونور وجمال ، ومين اللي عمل الفرق ده ، ميــن اللي حقق كل ده ، انتم واحنا » . على الرغم من هذا فاننا نحس ان المسرحية ليست مسرحية عــن « امبارح » وانما هي في جوهرها مسرحية عن « النهار ده » . وكذلك مسرحية « الفتى مهران » ليست مجرد مسرحية تاريخية ، وانما هي مسرحية معـــاصرة رغم موضوعها التاريخي ، تعرض بالرمز لقضايا وتجارب اجتماعية وفكرية حية . والمسرحيتان في الحقيقة مظهران لحرية التعبير في بلادنا ، لشجاعة العمل الفني في التعبير عن الرأي الذي يراه صحيحا ، لدخول المسرح الى مرحلة جديدة من الصراحة والوضوح في مناقشة قضايانا الفكرية والاجتماعية ، وفي اتخاذ موقف جاد منها .

وعلى هذا فرغم ما نختلف حول هذا الراي او ذاك ، حول هذا الاثر الـــذي تتركه هذه المسرحية او تلك ، فاننا نحيي فيهما الصراحة والشجاعة والجدية .

ولعلهما ان يفتحا كذلك بابا للحوار الفكري والاجتماعي في بلادنـا يعمـق تجربتنا الديموقراطية الجـديدة ، ويفتح آفاقا خصبة من الابداع الفكري والفني على السواء . .

ولنبدأ بمسرحية « الفتى مهران » . ان هـــذه المسرحية في الحقيقة هي خطوة بالغة الاهمية في طريق الدراما الشعرية العربية .

ونحن نعرف ان أحمد شوقي قد كتب اكثر من مسرحية شعرية ، ولكنـه لم يحقق بمسرحياته هذه ما نسميه بالدراما الشعرية . بل كانت مسرحيات غنائية،

سواء في اسلوب تعبيرها الخارجي ، او في بنائها المسرحي الداخلي . كانت تتألف من مقطوعات او قصائد غنائية تكاد تتقطع وتتوزع بين شخصيات المسرحية ، دون ان تفقد تركيبها كقصيدة متميزة . وهكـــذا لم ينجح شوقي في خلق الاسلوب الشعري للتعبير الدرامي ، بصرف النظر عن المستوى الدرامي لبنـائه المسرحـي نفســـه ..

ورغم هذا فكان شوقي هو البداية الرائدة الرائعة لمسرحنا الشعري .. ولم يكن عزيز أباظه الا تكرارا لاحمد شوقي ، وان لم يرتفع الى مستواه الفنائي نفسه في كتابة مسرحياته الشعرية . على ان مسرحيات شوقي واباظه تعتبر مرحــلة كلاسيكية في تاريخ مسرحنا الشعري .

وهناك مرحلة اخرى قد ننسبها الى الشاعر احمد زكي ابو شادي هي المرحلة الرومانتيكية . لقد كتب المسرحيات الشعرية ، التي يغلب عليها الطابع الغنـــائي كذلك ، وان اتسمت بطابع خاص هو الطابع الرومانتيكي الذي اتسمت به « مدرسة ابوللو » ، طابع التجربة الوجدانية الخاصة .

ثم كانت مرحلة ثالثة في المسرح الشعري ، هي المرحلة الرمزية التي تنسب اساسا الى سعيد عقل وبشر فارس ، ولم ترتفع هــــذه المرحلة الرمزية بالمسرح الشعري الى المستوى الدرامي كذلك لا في اسلوب تعبيره ولا في بناء احداثه ، وانما احتفظت به في مستوى غنائي كذلك . ولسنا هنا في مجال الدراســــة التفصيلية للمراحل المختلفة لتطور المسرح الشعري في الادب العربي ، وانما حسبي هذه الاشارة السريعة لانتقل الى المرحلـة الرابعـة التي بداها بحـق عبدالرحمـن الشرقاوي وهي مرحلة الدراما الشعرية . وكانت مأساة جميلة هي اولى تجاربه .

والدراما الشعرية ليست هي المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغـة النثر . فلو كـان الامر كذلك لتساءلنا : لمـاذا نكتب بالشعـر ما يمكن كتابته بالنثر ؟ ان الشعر في الدراما الشعرية ليس اسلوبا للتعبير وانما هو جزء أساسي وضروري في بنائها العاطفي والفكري . انه ايقاع الدراما نفسها ، ايقاع الاحداث الدرامية . وقد نجد هذا الشعر في بعض المسرحيات النثرية عند تشيكوف بوجه خاص ، ولكنها جوهر مسرح لوركا وت.س اليوت وماياكوفسكي تعبيرا خارجيـا وبناء داخليا كذلك . والمسرحية الشعرية ، او الدراما الشعرية ، لا ترتفع عـــن واقع الحياة اليومية ، تتكلم عن الاحلام وبلغة الاحلام . ان الدراما الشعرية ، انما تقدم لنا الشعر المنبث في واقع حياتنا اليومية نفسها ، وان موضوعها قد يكـون هذه الحياة اليومية ، ولكنه يستخلص من هذه الحياة اليومية ، ما لا يستطيـــع المسرح النثري ان يستخلصه منها . ان لموضوعها منطقة خاصة بينالحلم والواقع، بين الممكن والمتحقق ، في صميم التجربة اليومية .

وهكذا نتبين ان الدراما الشعرية نموذج خـــاص اعمق من مجرد الاسلوب الشعري الفنائي ومن مجرد الحدث المسرحي المكتوب بأسلوب شعري .

وهذا هو الجديد الذي يضيفه عبد الرحمن الشرقاوي الى الادب العربي . ولعل مأساة جميلة من الناحية الدرامية ، ومن ناحية التعبير الشعري الدرامي ،

لا تعتبر نجاحا كبيرا لهذه التجربة ، ولكنها بداية رائعة بغير شك ، اكتشف فيها عبد الرحمن الشرقاوي الطريق ، ولكنه لم يضع يده على اسلوب السير ، اختلطت فيها الاوزان ، وبلغت في كثير من الاحيان مستوى النثرية ، لا في تعبيرها عما هو عادي مألوف ، وانما في تعبيرها العادي عن هذا العادي المألوف . لم يكن الشعر في كثير من المواضع ضرورة تعبيرية .

على انه في « الفتى مهران » يضع يده بحق على اسلوب التعبير في الدراما الشعرية ، رغم بقايا الثرثرة النثرية في بعض تعبيرات هذه الدراما ، ورغم التشتت الذي يكاد يذهب احيانا لا بتركيزها الدرامي فحسب ، بل بتوترها الشعري كذلك .

وقد نجد في هذه المسرحية كثيرا من العناصر الغنائية . وهذا لا يعيب بناءها الدرامي ، ما دام هذا العنصر الغنائي صادرا عن موقف درامي صحيح . ان « الميلوديا » في قلب النسيج « السمفوني » لا تعيبه ، ما دامت امتدادا متجانسا من عناصر هذا النسيج . ولعل من اجمل هذه العناصر الغنائية مونولوج الفتى مهران الذي يجيب فيه على سؤال الامير « من أنت ؟ » انه يقول : « انا .. من انا .. اني لا أعرف كل شيء يا امير ولست اعرف من انا ... اني لاعرف انه عصر يكرم فيه يهوذا ويضطهد المسيح ... اني لاعرف من بريق العين اعماق العذاب ، اني لاعرف من شفيف الكأس ما نوع الشراب ، اني لاعرف كل شيء يا امير . لكن اميري ليس يعرف من انا .. وانا كذلك لست اعرف من انا . انا اعرف الفقراء بالثوب الممزق والكرامة والاباء . وبومضة الاصرار في تلك العيون الخابية ... الخ الخ » .

ان « الفتى مهران » في الحقيقة هي انتصار حاسم للدراما الشعرية ، فضلا عن انها انتصار حاسم كذلك للشعر الجديد في قدرته على التعبير الدرامي . ان تعدد الاوزان في « مأساة جميلة » يصبح هنا وزنا واحدا مسترسلا لا تكاد تحسّ به . ورغم بعض النقلات الوزنية الا انها انتقالات خفيفة للغاية ، ولا يكاد الوزن الشعري يشكل اطارا خارجيا للتعبير ، نكاد ننساه ليبرز الحدث الشعري نفسه ويتألق من اعماق الموقف والشخصية .

هذه هي الاضافة الاساسية التي تضيفها هذه المسرحية الى ادبنا العربي . انها الدراما الشعرية ، انها لغة الدراما الشعرية . وان كانت هذه اللغة ، وهذه الدراما ، محتاجة الى مزيد من الصقل والتكثيف والتركيز .

على ان هذه المسرحية تضيف الى مسرحنا كذلك شيئا آخر هو نموذج البطل الثوري . وقد نختلف في حقيقة بطولته ، في مدى بطولته ، في سر انكساره في هذه المسرحية كما سنرى ، هل هو انكسار صادر من داخل نفسه ، ام هو انكسار مفروض من ظروف محيطة به ، اقوى منه ؟ أم لا انكسار على الاطلاق ، ولا منطق لهذا الانكسار ، بل رؤية خادعة لهذا الانكسار ؟ ومهما اختلفنا في تفسير هذا كله ، فلا شك ان الفتى مهران بطل ثوري يصعد الى منصة مسرحنا العربي ، وما اندر ما نجده على هذه المنصة . لقد قدم نعمان عاشور والفريد فرج

وسعد الدين وهبه ويوسف ادريس بعض هذه النماذج ، ولكنها لم ترتفع ابدا الى مستوى الوعي الثوري للفتى مهران . ان قسماته الثورية واضحة قاطعة محددة ، لا يضعف من ثوريتها طبيعته الرومانتيكية . فالبطولات الثورية فيها دائمـا هذا العطر الرومانتيكي .

والفتى مهران بطل ثوري ، وشاعر وحالم . منذ البداية نحس فيه عناصر الاشفاق والضعف . داخل نفسه ، ونتساءل : هل هو ضعف نسيجه البطـولي ، أم هي حساسيته وشاعريته ازاء الوجود والانسان ؟ او لعلها بقايا محنة قديمة في طفولته عندما عاد الى قريته فما وجد فيها غير فجيعة الفقد والحرمان والوحدة . ولكن من قال ان البطل هو كتلة صماء من الارادة والفكر والعواطف ؟ ان بطولة البطل انما تنبع من قدرته على حسم هذه العناصر المتناقضة داخل نفسه ، ومن حوله كذلك . ومهران بطل ثوري . على انالعناصر التي ذكرنا قد مهدت بغير شك لفجيعته الاخيرة ، فجيعة فقدانه لبطولته ، او على الاقل فقدانه وفقدان الناس من حوله الثقة في هذه البطولة ، ثم فقدانه حياته بعد ذلك بطعنة غادرة فـي الظهـر ..

ولكن .. ما حكاية هذا الفتى مهران ؟ انه رمز لمقاومة الفلاحين طغيـان المماليك ، طغيان امير من امراء المماليك . ومهران يسكن الجبل الاشم ، وينظـم كتائب الفتوة ، استمرارا للتقاليد العربية العريقة ، وهو يعبر عن طليعة الوعـي الاجتماعي والفكري في عصرنا . وهو لا يركن الى الجبل زائرا ، وانما تربصـا بخصومه . وهو يشن الهجمات الموفقة على مخازن الامير ويوزع اسلابه علىالفتيان وعلى الفلاحين . وهو لا يعطي كل انسان بحسب ما يستحق ، وانما يعطيه بحسب ما يحتاج ، فهذه هي تقاليد الفتوة .

والى جانب الفتى مهران نجد « سلمى » زوجة هاشم . على ان هاشم قـد ذهب الى القاهرة . ارسله الفتى مهران في مهمة الى السلطان هناك . ولكـن هاشم سرعان ما تخلى عن مهمته ، عن رسالته ، وانضوى تحت جيش السلطان الذي كان يتحرك الى السند ، يغزوها لمصلحة حفنة من التجار . هذا في الوقت الذي يقبل التتار يهددون حدود البلاد .

ويبقى الفتى مهران في معقله العالي في الجبل ، يحمي الفلاحين ويواجـه تعسف الامير نائب السلطان . ان مهران هو نداء الفلاحيـن واستغاثتهـم فـي كـل محنة . « يا فتى مهران اقبل » ويقبل مهران ، يصد عنهم عدوان الظالمين .

وفي احدى المرات يتصدى الفتى مهران لجنـود الامير ويفتك بقائدهم ، ويتعرض لتعقب جنود الامير ، ويضطر لهذا ان يختبىء في بيت سلمى . ومن هنا تبدأ النهاية لهذا الفتى . يبدأ شرخ صغير في اناء الثقة والبطولة، يمهد لانكساره. لقد اخذ يتردد اتهام له بحبه لسلمى ، وحب سلمى له ..

ثم لا يلبث هذا الشرخ ان يستطيل ويعمق عندما يأتي الامير الى الجبل ، ويذعن امام ارادة الفلاحين ومنعة مهران في الجبل ، يذعن ويسلم او هكذا يدعي وهكذا يراوغ . ويطلب من مهران ان يأتي معه الى القصر ليتم الاتفاق بينهما على

ما فيه مصلحة الفلاحين . ويذهب مهران الى القصر ،وتبدأ مرحلة جديدة من المهادنة والمساومة بينه وبين الامير ، ويستطيل الشرخ ويعمق . وهكذا بدلا من ان ينزل مهران من قمة الجبل الى حيث الفلاحين ، ينزل من الجبل الى ما وراء أسوار القصر ، ينزل منه الى المساومات والمهادنات والمناورات . وهناك يكتشف ان الامير يهادن ويساوم كذلك مع التتار المتربصين بالحدود . ولكن ماذا يستطيع ان يفعل ؟ لقد فقد الجبل ، وفقد ثقة الفلاحين وهو بين أسوار القصر يهـادن ويســـاوم .

وفي مواجهة مهران ، هناك عوض . فتى من الفتيان ، ولكنه حاقد عـلى مهران ، عاشق لسلمى ، راغب في المجد ، متصـل في الخفاء بالامير وقاضيه ، يهيىء نفسه لزعامة الفتوة . سعد ان ينشرخ تماما اناء مهران ، وتهدر بطولته . ولكن امره ينكشف . وتنتهي المسرحية بمصرع الفتى مهران في معركة بينه وبين واحد من ممثلي الاستغلال ممن لهم كلمة في دولة الامير . تصرعه طعنة في الظهر. ويموت مهران ، ولكن الصراع يظل محتدمـا . تواصله سلمى ، تواصـل اغنيته التي لم يكتبها ، تواصل محبة الطبيعة والآخرين ، تواصل النضال وتعبر عـن هـذا بقولهـــا :

سأغني لزحام الناس في كل بلد ، سأغني للنخيل ،
ولأعياد الحصاد ، لمثيلاتي الشريدات .
لامثالي المساكين الضياع .
سأغني للحيارى الحالمين ، للجياع
سأغني للمساء ، للحقول الخضر ، للفجر الجديد .

على ان الاتصال الحقيقي لبطولة مهران ، يتمثـــل في شخصية صابر . الفلاح البسيط الذي يحمل دائما فأسه ولا يتخلى ابدا عنه . انه لا يحمل السيف مثل مهران ، وانما يحمل الفأس ، وهو لا يقبع هناك في قمم الجبال وانما يعيش دائما ويعمل في قريته بين الفلاحين . هو الذي يواصل الرسالة الثورية ، معبرا عن الامل والانتصار رغم مصرع مهران .

سيقول الطير والاشجار والريح انتصرنا
سيقول الرمل والاهرام والنيل انتصرنا
ان تكن نحن خسرنا جولة اليوم فما زال لدينا كل ما يأتي من الايام بعد.

هذه هي المسرحية باختصار شديد للغاية . فما اكثر تفاصيلها ، سواء في الافكار او الاشخاص . والمسرحية كما نرى ليست مجرد تسجيل تاريخي لما كان من ظلم المماليك ، ومقاومة الفلاحين ، ومساومة بعض الثـوار في ذلك العصر ، وانما هي كما أشرنا من قبل تعبير رمزي عن أحداث واقعنا الاجتماعي والسياسي. وليس معنى الرمز انه تعبير بالكتابة عن عناصر هذا الواقع . لا .. فرق فـي العمل الفني بين الرمز والكتابة . فالكتابة تضع لكل شيء مقابلا بطريقة حرفية .

أما الرمز فيعبر عن الواقع تعبيرا فيه تلخيص وتركيز واضافة وخلق . انه ليس تعبيرا حرفيا عن عناصر الواقع . ولكنه يعيد صياغة هذا الواقع بطريقة خلاقة ليعبر عنه ، او لينتقده ، ولهذا لا نبحث فيه عن الكنايات المباشرة وانما عن المعاني العامة . والبحث عن الكنايات المباشرة خطأ وتعسف .

والمسرحية في الحقيقة تعبر عن مرحلة من حياة المجتمع ، سادت فيها الاتجاهات الادارية ، وانتعشت العناصر المتخلفة ، وعانت الديموقراطية في التطبيق الاجتماعي .

والمسرحية كذلك قد تعرض لبعض القيم بالنقد والتجريح والتشريح ، وقد تحذّر من التلاقي والتهادن بين بعض القوى الاجتماعية ، وقد تحذّر كذلك من التحالف والمساومة مع قوى العدوان الخارجي . وهي تعبر عن سخط مشروع على عزلة القادة عن الجماهير ، وتدعو دائما الى الالتصاق بالجماهير ، والعمل بين صفوفهم باعتبارهم قلعة النجاة .

والمسرحية تندد بمواقف التسليم والتخاذل والاذعان والنكوص عن المبادىء .

والمسرحية زاخرة بكثير من الايحاءات والايماءات التي قد تصلح كنايات عن اشياء محددة .

على ان الاثر الوجداني والفكري العام الذي تتركه المسرحية ، هو النقد الحاد والتشكيك والادانة لكثير من المظاهر الاجتماعية ، وهو التفاؤل والثقة - بشكل عام ومطلق - بالشعب والمستقبل .

وعلى الرغم من ان المسرحية تفرق في احداثها بين نوعين من الحروب ، حرب الغزو والنهب وحرب التحرير الوطني ، الحرب الاولى هي غزوة السند ، والحرب الثانية هي مقاومة لتتار ومواجهتهم ، الا انها في بعض تعابيرها تدين الحرب بشكل عام ومطلق ، بحيث يكاد يختلط المعنيان في وجدان المشاهدين ، فيخرجون بادانة الحرب عامة . فنسمع بين فصول المسرحية من يتساءل : ماذا يعني ؟ ماذا يقصد بحرب السند ؟ والذي لا شك فيه ان عبد الرحمن الشرقاوي أوعى من ان يخلط بين هذين المعنيين للحرب . بل هو من طليعة المناضلين من اجل السلام الذين طالما كتبوا عن ان الحروب التحريرية هي حروب سلام ان صح التعبير .

على ان بلادنا لا تعرف الحرب العدوانية . ومشاركتنا في الجزائر والكونغو أو اليمن هي جزء من حربها التحريرية الوطنية والقومية نفسها رغم انها خارج حدودها .

ولعل هذا هو الذي يثير الخلط بين معنى الحربين في المسرحية ويثير التساؤل في نفوس المشاهدين .

فعندما يقول مهران :

« لا ترسل الجيش الى الحرب فما الحرب سوى ساحات دم .
« ليس في هذه الساحات مغلوب وغالب
« ليس فيها منتصر
« كل شيء يتساوى بعدما تنتهي الحرب

بخير او بشر
الضحايا والخرائب .. والندم
« بخير او بشر
« الضحايا والخرائب .. والندم
« قل له لا تضع السكين في أيد أعدت للفؤوس .
« سيفا واحدا يشحذ للحرب الضروس
« ربما خلف آلاف المحاريث بحد منثلم
« قل له ان المناجل للسنابل ولاعياد الحصاد ، لا لهامات البشر .
« قل يا أيها السلطان اترك عزلتك
« اختلط بالشعب يصبح قلعتك » .

ان الشرقاوي شاعر السلام يندفع يغني هنا للسلام بمعنى عام ، بمعنى مطلق ، ما احلاه وما اروعه ، وما انبله ، ولكن الشعر في تجربة شعبنا وفي ملابساتنا الراهنة يثير ايحاءات تخلط بين هذا المعنى العام للسلام وبين المعنى الخاص للسلام الذي يتناقض مع الحرب التحريرية . ولو انه كان يخاطب به ايزنهاور كما فعل في قصيدته القديمة لما اثار هذا ايحاء بأي شيء ، ولعل البيت الاخير لهذا المقطع هو الذي يثير هذا الايحاء الذي يتناقض بالقطع مع مفهوم عبد الرحمن الشرقاوي لا في كتاباته الماضية فحسب ، لا في مسرحيته السابقة جميلة التي كانت تعبيرا عن ثورة وطنية مسلحة من اجل التحرير والسلم ، وانما في هذه المسرحية نفسها عند تفرقته بين حرب يرفضها هي حرب السند ، وحرب يدعو اليها هي مقاومة التتار .

والمسرحية تغمز وتلمز بهؤلاء الذين يصفون جماعات الفتوة ليندمجوا مع جيش الامير .

والمسرحية بهذا قد توحي ببعض الايحاءات التي تبذر بذور التشكك والريبة في اللقاء الثوري الذي يتم في بلادنا بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية . وهو لقاء ثوري جاد تحت راية المبادىء ، لا يفضي الى تصفية للثوار بل الى توحيد لحركة الثورة كلها .

ما اجدرنا ان نؤكد هذه الكلمات . ما اغربها في نقد ادبي لمسرحية . ولكن المسرحية تثير هذه القضية او توهم بها . وليس في حياتنا الراهنة ما هو اخطر من الوضوح الفكري بل والعاطفي حول هذه القضية . انها قضية القضايا وقضية المصير كله .

فعندما يقول عوض وهو الشخصية التي تخون مبادىء الفتوة : يا رفاقي ، يرد عليه أسامة :

لم نعد بعد رفاقك .

وحين يشرح له عوضين القضية ..

يرد عليه وائل ، متسائلا ، في تشكك وريبة وادانة :

وتصفي كل شيء ، الجماعات ، وتاريخ الفتوة ؟ وكفاح الناس من اجـــل العدالة ، وأماني المساكين ، واحلام السنين .

مثل هذه الكلمات التي يقولها وائل تثير هذه الايحاءات التي اشرت اليهـا ، وقد تبذر بعض البذور السامة في حقول اللقاء الثوري . ولست أحرم الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ان تكون هذه دعواه .

ولست أدعي من الناحية الاخرى ان هذه هي دعوى عبد الرحمن الشرقاوي ، وان هذا هو ما يريد ان يقوله في مسرحيته ، ولكني احس مخلصا بأن هـذا هو ايحاء كلمات المسرحية ، واخشى من هذا الايحاء ان يفهم فهما ضارا وان يستغـل في الاساءة الى ما نصوغه في بلادنا من لقاء مخلص شريف بين الثوار جميعا .

ومن يدري ، لعل هذا الايحاء الذي احسست به هو ايحاء احس به انـا وحدي . على ان الذي لا شك فيه انه ايحاء موقوت ، نسبي . فاذا ما خرجت المسرحية من حدود المكان والزمان المحددين ، واصبحت دعوة مطلقة للسلام ، دعوة مطلقة للبطولة ، دعوة مطلقة للارتباط بالجماهير ، دعوة مطلقة لليقظـة الثورية ، والاخلاص الثوري ، وتخلصت بهذا من ايحاءات المكان والزمان المحددين ، فـان المسرحية ترتفع الى دلالة تقدمية انسانية عامة ، ما ارقاها وما انبلها .

وأيا ما كان تفسيرنا للاثر العام للمسرحية في حدودها المكانية والزمانية او في اطارها الانساني العام ، فهل استطاعت المسرحية ان تجســـد معانيها في شخصيات مسرحية محددة المعالم واضحة القسمات ؟

لقد عبرت المسرحية عن نفسها تعبيرا شعريا رائعا في كثير من الاحيـان وصاغت بناء دراميا الى حد كبير وان ازدحم احيانا بالمواقف الثرثارة واللحظـات المتهدلـة .

على ان شخصيات المسرحية لم ترسم رسما جيدا . لا ادري ، لعل عـدم وضوح بعض المواقف قد أثر في رسم الشخصية نفسها .

شخصية مهران مثلا .. تبدأ قوية للغاية ، ثم تنكسر في النهاية . ولكنـي في الحقيقة لم اقتنع بانكسارها اقتناعا دراميا . ان حبه لسلمى لا يبرر ولا يفسر هذا الانكسار . كان حبه لها على مستوى رفيع من الـوقار والتعفف ، وكانت مساومته مع الامير مساومة واعية لا تصدر عن عجز او استسلام او رغبة فـي اهدار عمل ثوري او انحدار الى الخيانة ، بل كانت مساومـة صادرة عن مفهوم سلبي ، عن حرص في تحقيق انتصار لمصلحة المجموع .

وكان انكساره في المسرحية خديعة اشاعها واذاعها وغذاها من حوله خصمه عوض . انه انكسار في حكم الناس عليه ، وليس انكسارا داخليا في بنـاء شخصيته . ولهذا لا نقتنع بهذا الانكسار كنهاية فاجعة لمهران في ختام المسرحية .

وقد يقال ان شخصية مهران من داخلها تمهد لهذا الانكسار الاخير . فمنـذ البداية نحس بهذه الشخصية ذات طابع غنائي ، طابع عاطفي . وقد نحس مظاهر هذا في احكامها الشاعرية المطلقة ، وفي تعاليها فوق الجبل ، في بعض ذكريـات طفولته القاسية ، على اننا لا نحس من هذا كله بعجز في بناء الشخصية ، بضعف

في نسيجها ، بل غنائيتها وعاطفية هذه الشخصية هي جزء من سحر بطولتهـــا الثورية كما أشرنا من قبل . ولهذا لا نحس في النهاية بمنطق درامي للانكسار ، لا نحس بمأساة بطل تراجيدي ، لا نحس بفجيعة عميقة ، وانما نحس بنهاية مؤلمة وان تكن غير محتومة .

وكذلك سلمى .. لم أتعرف على ملامحها جيدا . كانت بطلة للمسرحية بغير منازع . تمجد مهران وتحب زوجها ، ثم ما لبثت انأحبت مهران وسارت معــه في طريق المساومة ، ثم تعود بعد مصرعه تغني للتجدد والمواصلة والثورة في كل شيء . أصابها شيء من الانكسار الذي أصاب مهران ، ورغم هذا حملت فـــي النهاية راية مواصلة الثورة . لماذا ؟ ما الذي طهرها ؟ ما الذي خلصها منالانكسار ؟ مصرعه ؟ الفلاحون من حولها ؟ حبها له ؟

أسئلة كثيرة لا تجد اجابة في ملامح الشخصيـــــــة المرسومة . لقد فهمت الشخصية في معاني الكلمات التي تقولها ، ولكنني لم احس بها نموذجا محـــدد الملامح ، حاسم القسمات في المسرحية .

ما اكثر ما يمكن ان يقال حول بقية الشخصيات ، ولكني اكتفي بهـــاتين الشخصيتين الرئيسيتين ، لانتقل الى الاخراج . ان اخراج هذه المسرحية الـــذي قام به كرم مطاوع جاء على درجة عالية من الوعي والـــــذكاء والاحساس بجوهر الدراما الشعرية . لقد قام كرم مطاوع باختصار كثير مـــن فقراتها ، بـــل اختصر شخصية من شخصيات المسرحية هي « مي » زوجة مهران . وبهذا أسهم فـــي تركيز الدراما وابرازها الى حد كبير . وقد فسر المخرج شخصية مهران منـــذ البداية ، وخلال المسرحية ، تفسيرا خاصا .

لقد حاول منذ البداية ان يشعر بما يمتلىء به كيانه الداخلي من امكانيـــات للانكسار . وقد استخدم مختلف الوسائل الصوتية والضـــوئية لتوكيد ذلك . وعندما افتتح المسرحية حرص على ان يقدم لنا سلمى اولا . انها البطلة الاكثـــر تماسكا في نظره . كما ابرز صابر الفلاح ابرازا خاصا ، بل – كما قال لي – اراد ان يقدمه منذ بداية المسرحية جنبا الى جنب مع سلمى ومهران . انه البطـــل الحقيقي ، ممثل الفلاحين ، الذي لا يفارق ارضهم وعملهم وفأسهم وواقعهم .

وقد الغى كرم مطاوع الديكور الطبيعي الذي وضعه عبد الرحمن الشرقاوي في بداية فصوله ومشاهده . وأقام بدلا منه ديكورا ، وضعه رؤوف عبد المجيد ، من اجمل واعذب الديكورات التي شاهدناها على مسارحنا في هذه السنـوات . وهو ديكور يعبر عن خلفية رائعة لدراما شعرية . انه يمثل الجبل في حـــالاته المختلفة . فهو تارة اخضر وهو تارة احمر وهو تارة جهم وهو تارة متعال بعيـــد ، وهو تارة ممتزج بالسفح والقرية وارض الفلاحين .

وكانت المشاهد المختلفة تتحقق امام هذه الخلفية الدائمة المتنوعة الثـابتة المتطورة . فكنا ننتقل الى المشاهد المختلفة ونحن في اطار بناء لوني شعري نغمي ثابت متحرك معا ، وكانت الاضاءة بارعة للغاية في التعبير ، والايحاء . وكـان الاظلام والمراتب المختلفة من الاظلام تمتص كثيرا من العناصر الحية وتمهد لبروز

عناصر جديدة . وكانت الحركة على المسرح ذات دلالة دائما . تختلف الاوضاع والنسب لتختلف الدلالات والمعاني ، فان المخرج يعبر عن كثير من المعاني بتوزيع الشخصيات فوق المنصة امام تلك الخلفية الشعرية .

كان هناك حوار صامت بين القمة والسفح ، بين الجبل والقرية . وكان الضوء دائما ضوءا معنويا ، له ايحاءاته وفلسفته ، دون ان يفقد قيمته الجمالية .

وكان الاداء على درجة عالية من الاتقان . فلا غرو ، فنحن في المسرح القومي، مدرسة الاداء الفني ، والممثلين الاساتذة الكبار . جسد عبد الله غيث شخصية الفتى مهران تجسيدا رائعا ، وان كانت قوة ادائه اكبر من ضعف الشخصية في لحظتها الاخيرة . لم نحس فيه ضعفا الا نادرا . ولا اعتقد ان هذا بسببه .

لقد كان يتحرك على المسرح في اقتدار وسيطرة وحيوية . ان الشخصية المرسومة لا تبرز هذا الضعف . وكانت سميحة ايوب سيدة المسرح ، وسيدة الجبل ، تملك ناصيتهما عن جدارة . وان تكن شخصيتها المرسومة كذلك في احساسي لم تكن محددة كما ذكرت . ولكنها أمتعتنا بلحظات فريدة من الاداء الرائع .. وادى عبد الرحمن ابو زهرة دور الفلاح صابر . وكان كحد السيف صلبا لا يهادن ، ولكنه بسيط طيب سمح كالارض . فيه عظمة وفيه طيبة ، وفيه عناد ، وفيه سماحة . استطاع عبد الرحمن ابو زهرة ان يجمع بين الجدية والمرح، بين الدقة والحيوية ، في ادائه البارع لهذا الدور . ادى عبد السلام محمد دورا صغيرا هو دور الراعي الذي يستنجد من عسف جنود الامير . وعلى صغر هذا الدور فقد كان من اكثر لحظات المسرحية لمعانا وتألقا . كان يؤدي دوره في فهم واخلاص . وكان يعطي للدور مذاقا خاصا ..

وكان شفيق نور الدين عظيما ، كشأنه دائما ، في ادائه لدور يجير قاضي الامير . عبر عن مراحل متناقضة من حياة هذا القاضي . خدمته للامير ثم ثورته عليه . رغم ان شخصيته مقحمة على المسرحية ، الا انه ارتفع بالشخصية بادائه العظيم .

وأدى الدفراوي دور الامير في حدوده المرسومة ، فملأه بالحيوية والحرارة والوقار ، وأدى أحمد الجزيري دور العمدة طه ، في شهامته وبساطته ومرحه وجديته معا . وبرزت بادائه البارع ملامح هذه الشخصية .

وكانت موسيقى سليمان جميل جزءا متكاملا من الاضواء المعنوية والديكور العذب والاداء البارع والتفسير الخاص للنص الادبي . كانت الموسيقى تلون المواقف وتمهد للاحداث . وان كنت أحس بأنها مقطوعات شديدة الاختلاف . فلا أدري لعلها لا تنبع من فكرة موسيقية واحدة تتنوع مع تنوع مواقف المسرحية ، وانما هي مجموعة من الفقرات الموسيقية المستقلة .

على انه مهما تكن هذه الملاحظات جميعا فهي لا تقلل من قيمة هذا العمل الرصين تأليفا واخراجا واداء ، الذي يقدمه لنا المسرح القومي .

انه يفتح امامنا طريق الدراما الشعرية ، وهو يتيح لنا مدرسة جديدة جادة في الاخراج والاداء ، وهو يفجر في حياتنا الثقافية معارك فكرية بالغة الخصوبة والعمـق ..

هذا عن مسرحية « الفتى مهران » ، اما مسرحية « اتفرج يا سلام » فلهـا حديث آخر .

« المصـور »
٢١ يناير ١٩٦٦

اتفرج يا سلام

لرشاد رشدي

هذه هي المسرحية الخامسة للدكتور رشاد رشدي ، وهي في الحقيقة تمثل مرحلة جديدة من تطوره الفني ، بل لعلها تمثل كذلك مرحلة فكرية جديدة ! وتكاد مسرحياته الاربع السابقة تعبر عن رحلة عبر أسوار النفس ، انها جميعا محاولات للخلاص ، للانطلاق ، للعبور ، ورغم الخلفية الاجتماعية لمسرحية « الفراشة » ، ورغم الهدف الاجتماعي الغامض الممتد امام مسرحية « رحلة خارج السور » ، الا ان مسرحياته الاربع جميعا تعبر عن خلاص فردي من واقع فاسد او ماض موهوم . ولعل آخر هذه المسرحيات الاربع ـ وهي مسرحية « خيال الظل » ـ هي اكثر هذه المسرحيات تعبيرا عن محاولة اكتشاف الذات الفردية ، واستنقاذها من عبودية الماضي وأوهامه .

اما هذه المسرحية الخامسة الاخيرة ، فهي نقلة جديدة الى موضوع جديد لم يعالجه من قبل ، انه لا يقف عند حدود التجارب الفردية الخاصة شأن مسرحياته السابقة ، وانما ينتقل الى موضوع اجتماعي عام ، وان اتخذ رموزه من التاريخ ، تاريخ مصر تحت حكم المماليك .

والموضوع هو هذا الفساد والهوان الذي يستشري في ظل حكم البطش والقهر والطغيان ، والموضوع كذلك هو المقاومة التي يبديها الشعب في مواجهة هذا الحكم ، وفي هذا الموضوع لا نكاد نعثر على نموذج معين ، او شخصية ذات قسمات خاصة ، وانما تواجهنا دائما اقنعة رمزية تعبر عن الحكام والمحكومين على السواء ، وفي هذا الموضوع لا نجد كذلك الاحداث الخاصة وانما تواجهنا دائما احداث عامة تصور الطغيان من ناحية الحكام ، والمقاومة من ناحية المحكومين ..

وبهذا تتميز هذه المسرحية عن المسرحيات الاربع السابقة تمييزا كاملا .

على اننا نجد تشابها بين هذه المسرحية وتلك المسرحيات في بعض المظاهر الخارجية للبناء المسرحي ، فمسرحياته الاربع السابقة تكاد تتميز وخاصة مسرحية « رحلة خارج السور » ومسرحية « خيال الظل » باستخدام اكثر من حدث مسرحي واحد في المسرحية الواحدة ، ثم بناء المسرحية على اساس التوازي او التداخل او التفاعل بين هذه الاحداث ، وما اكثر ما ينعكس هذا التوازي أو

التداخل في الحوار المسرحي نفسه ، فلا يجري الحوار منطقيا بين المتحاربين حول حدث واحد ، بل يتداخل الحوار او يتشابك حول اكثر من حدث واحد ويتسلل تسللا غير منطقي من الناحية الشكلية على الاقل . وبهذا يعبر عن تداخل وتشابك الاحداث جميعا . ولقد راينا هذا المنهج شائعا في مسرحية « رحلة خارج السور » ، اما في مسرحية « خيال الظل » فراينا هذا التداخل والتوازي في الاحداث اساسا ، لا في الحوار فحسب ، فالماضي في هذه المسرحية يصبح حدثا لاكثر من شخصية ، وتمتد خيوط الشخصيات جميعا متوازية تارة ، متداخلة متشابكة تارة اخرى لتنسج البناء الشامل للمسرحية .

وفي مسرحيته الاخيرة « اتفرج يا سلام » نتبين هذا المنهج نفسه في بناء المسرحية وان اتخذ هذه المرة شكلا اكثر طرافة وحيوية وابداعا ، ففي قلب هذه المسرحية الواحدة نشاهد مسرحية رمزية اخرى على شاشة « خيال الظل » ، و« خيال الظل » ليس تعبيرا رمزيا في هذه المسرحية شأنه في مسرحيته السابقة التي تسمى بهذا الاسم ، وانما هو واقعة فنية في حياة المسرحية نفسها ، انها حكاية كاملة تجري منذ بداية المسرحية حتى نهايتها على شاشة كبيرة ، يطل من ورائها مصباح ، وتتحرك امامه شخوص فتلوح ظلالهم على الشاشة ، تصوغ باشكالها وحركاتها دلالات مختلفة ، وامام الشاشة يقف « سعيد » صاحب « خيال الظل » يحكي الحكاية ، ويفسر الاشكال ، ويربط بين رموز الحكاية واحداث الحياة التي تجري حوله في المسرحية .

ومن هذا التوازن بين حكاية « خيال الظل » وبين الاحداث العامة للمسرحية يتم بناء المسرحية ذاتها . انه نفس الاسلوب القديم في البناء المسرحي ، يتم هذه المرة على مستوى جديد كما ذكرنا .

ويكاد « خيال الظل » في هذه المسرحية ان يقوم مقام المعلق على احداث المسرحية او لعله اشبه ما يكون بالجوقة ، بالكورس في المسرح اليوناني .

ولكنه ليس بالجوقة التقليدية التي تلخص المواقف وتعلق عليها وتصوغ حكمتها النهائية ، وانما هي جوقة تعبر بالحركة ، والتشكيل ، والاضاءة !

على ان هذه المسرحية تتميز بميزة جديدة لم تتميز بها المسرحيات السابقة للدكتور رشاد رشدي ، ذلك انها مسرحية غنائية ، حقا ، قد نجد في مسرحية « رحلة خارج السور » أسلوبا من الحوار الرمزي المتقطع القصير ، الذي قد يصبح غنائيا في بعض الاحيان ، ولكن حوار « اتفرج يا سلام » من نوع مختلف تماما ، ان نسيجه اللغوي هو نسيج حكايات « خيال الظل » نفسه ، انه لغة السرد الغنائي . على ان هذه اللغة في المسرحية ليست لغة حكاية « خيال الظل » وحده بل هي لغة المسرحية كلها ، ولهذا فعندما ننتقل من حكاية « خيال الظل » الى احداث المسرحية ، او من احداث المسرحية الى حكاية « خيال الظل » ، لا تتغير لغتنا الا في لحظات نثرية قليلة ، ولعل هذه الظاهرة اللغوية تكاد تجعل من المسرحية كلها حكاية رمزية من حكايات « خيال الظل » !

وحوار المسرحية حوار شعري في مظهره الخارجي ، في تقطيعه ، وتنغيمه

وقافيته ، على انه ليس بالحوار الشعري الموزون ، الا في بعض الاغاني القليلة وهذا ما يجعله اقرب الى النثر المسجوع ، انه في الحقيقة نثر مسجوع في تركيبه شيء من النغم الخارجي ، ولا نجد فرقا بين حوار « خيال الظل » يحكيه «سعيد» أو حوار أحداث المسرحية على لسان بقية أشخاصها ، فلنستمع مثلا الى «سعيد» يحكي لنا طرفا من حكاية « خيال الظل » :

بقى في البلاد السلطانية
أحوال الناس الاجتماعية
دايما زفت وقطران
دا شيء كلنا عارفينه
وعارفين كمان ان
اللي بقوله السلطان
أو خدامينه
يبقى كأنه قرآن
أنزله الرحمن
فلما الدادابان
قال على ابن النعمان
انه مجنون
صارت الناس تخاف منه
عايزه تأذيه
يضربوه بالطوب
ويقولوا مجذوب ..

ولنستمع الى « ويكا » وهو واحد من أولاد البلد يتكلم في المسرحيـــة عن أولاد البلد :

دا أنا ابن البلد
وأولاد البلد
صحيح ناس طيبين
وصحيح بيعملوا ودن من طين
وودن من عجين
لكن عمرهم ما كانوا
ولا عمرهم حيكونوا
مغفلين ...

وهكذا لا تكاد تجد فرقا بين اللغة في حكـــاية « خيال الظل » ، واللغة في الحوار العادي في المسرحية ، والواقع ان التعبير العام في المسرحية هو التعبير الغنائي وان لم يرتفع أبدا الى مستوى الشعر تركيزا أو انفعالا ، انه تعبير غنائي

خارجي مسطح ، يعبر عن افكار عامة بلغة منغومة مسجوعة . على ان الغنائية جزء من البناء الداخلي للمسرحية نفسها ، فالمسرحية مسرحية غنائية بهذا المعنى أساسا . لا نكاد نجد في هذه المسرحية بناء دراميا على الاطلاق ، وانما نجد مواقف غنائية خارجية ، لا تعبر عن اغوار بعيدة في النفس البشرية ، ولا تصور صراعا عميق الجذور ، وانما تعرض لهذا الصراع الخارجي الجهير بين الخير والشر ، بين الابيض والاسود ، بين المحكومين والحاكمين ، خلال الاغاني والمواقف الغنائية . ان الغنائية في هذه المسرحية هي غنائية مواقف وليست غنائية لغة فحسب ، ففي المسرحية على سبيل المثال محكمة ظالمة يديرها « ايواظ بك » ، لا نتابع بالعين ما يدور فيها ، وانما نسمعه عن طريق حاجبها « خليل » ، انه يقول :

ايواظ بك مستعجل ، يلم" أوراقه
الترجمان وقف وضر بسلام
ايواظ بك سأله : فيه ايه ؟
الترجمان رد وقال : فيه قضية الخبازين
ايواظ بك مش فاهم ، قال : خبازين ايه ؟
الترجمان رد وقال : الخبازين اللي موردوش العيش ، لبيت المال ...
ايواظ بك كشر ، وقال : أوباش
ولم" اوراقه .. وتنه ماشي ..

ويستمر « خليل » في هذه الفقرة وفي غيرها يصف لنا ما يدور في المحكمة :
المحكمة .

وبهذا لا تصبح المحكمة مشهدا دراميا في المسرحية ، وانما حكاية غنائية وهكذا يتخذ الموقف كله ـ لا التعبير وحده ـ طابعا غنائيا . وعندما يحتدم الصراع في نهاية المسرحية بين الحاكم والشعب ، عندما يفرض عليهم الضرائب الباهظة يعلن الجميع انهم قد اصبحوا شحاذين ليتخلصوا من دفع المطلوب منهم ، ويتخذ هذا الموقف شكل مجاميع من الشعب تعلن تمردها على قرار الحاكم بالحركة الجماعية والغناء الجماعي ، هكذا يصيح الجميع :

احنا الشحاتين
جعانين وعطشانين
غلابة ومساكين
عاوزين ومش لاقيين

انها ليست اغنية جماعية فحسب ، ليست مجرد لحن جماعي في المسرحية ، وانما هي كذلك موقف من مواقف المسرحية ، وحدث من احداثها أساسا .
ان الغنائية ليست طابعا للنسيج اللغوي للمسرحية فحسب ، وانما هي

طابع كذلك لنسيج أحداثها ، ولقد ضاعف « خيال الظل » داخل المسرحية من هذا الطابع الغنائي .

على ان المسرحية خالية من البناء الدرامي ، من الوحدة الدرامية ، تكاد تكون ـ كما ذكرت في الاسبوع الماضي ـ مجموعة من الاسكتشات الغنائية المتلاصقة ، المتلاحقة ، والتي يمكن ان يحذف بعضها او يلغى دون ان يمس المسرحية شيء .

والمسرحية تكاد ان تكون مسرحية مباشرة ، جهيرة التعبير عن المضمون الاجتماعي الذي نريد ان ننقله للناس ، وليس هذا صفة لازمة للمسرح الغنائي عامة ، وانما هي صفة لهذه المسرحية بالذات ، تكشف عن ضعف شديد في بنائها الفني .

والغريب ان تخرج هذه المسرحية الدعائية المباشرة من قلم طالما دافع عن قضية الشكل الفني الخالص في كتبه ومحاضراته !

ولعل هذا ينقلنا الى موضوع المسرحية ومضمونها . تكاد هذه المسرحية تعرض لاكثر من حكاية داخلها ، فهناك حكايات فرعية متناثرة ، على ان هناك حكايتين أساسيتين : الاولى حكاية يحكيها « خيال الظل » ، هي حكاية التاجر خالد بن النعمان الذي قربه السلطان وعينه شهبندر على التجار ، ثم سرعان ما تخلى عنه ، وابعده عن منصبه ، وما ان تخلى عنه السلطان حتى تخلى عنه الناس جميعا ، بل أقرب الاصدقاء ، بل اعز اقربائه وزوجته ، وفي وحدته عاش خالد بن النعمان حزينا ضائعا ، وذات يوم قتل ابن السلطان دون ان يدري ، على ان احدا لم يأخذه بجريرته هذه ، رغم انه راح يعترف بها . وهكذا ، عندما كان بريئا صار متهما ، وعندما ارتكب جرما لم يوجه أحد اليه الاتهام ! ولم يجد خالد بن النعمان امامه الا ان يبني أسوارا حول نفسه ، وما زال فيها حتى مات .

هذه هي حكاية « خيال الظل » التي نسمعها متقطعة خلال المسرحية ، ونحس فيها رمزا لما يجري من احداث في المسرحية ذاتها ، وفي المسرحية نجد حكايات اخرى لا حصر لها . هناك حكاية التاجر بدر رشوان ، الذي يكاد يكون المقابل لخالد بن النعمان ، اتهمه رجال السلطان بالغش في الموازين ، ولكن القاضي المصري عثمان بن حمزه برأه من التهمة ، ولكن براءته لم تشفع له ان يسجن ويهان . اما هذا القاضي فانه يأبى الاستسلام للمظالم ، يأبى ان تصبح محكمته واجهة خادعة زائفة تقول للناس ان العدل يجري في البلاد ، مع انه لا عدل . ولهذا يرفض القيام بالفصل في المظالم .

وهناك حكاية عبد العال الحلاق . انه بطل شخصية خالد بن النعمان في « خيال الظل » ، وهو في النهاية يقدم على قتل القاضي المملوكي الذي جلس مجلس القضاء بعد عثمان حمزه ، وهو يقدم على فعلته هذه في توازٍ مع قتل خالد بن النعمان في حكاية « خيال الظل » . وهناك حكاية حب بين سعيد صاحب « خيال الظل » ووفاء جاريته التي اشتراها من بحار يوناني ، وهناك حكاية حب أخرى بين خليل حاجب المحكمة والفازية وداد . وفي كل حكاية من هاتين الحكايتين ازمة . ان سعيد يغار على وفاء من ذكرى علاقتها القديمة مع

هذا البحار اليوناني ، وخليل يقطع علاقته بوداد عندما اصبحت غازية .

وخلال المسرحية كلها تحاول وفاء ان توثق روابط الحب بينها وبين سعيد ، ولكنه يتخلى عنها ويبيعها ، ثم يندم أشد الندم ويستعيدها في نهاية المسرحية . وكذلك وداد ، انها تذرع المسرحية كلها تتغنى بحبها لخليل ، وفي نهاية المسرحية يعرف خليل مأساتها ، يعرف انها اصبحت غازية بعد ان اعتدى عليها جنـــود السلطان ، وهكذا يغفر لها ويعود الوداد بينهما . ماذا وراء هاتين الحكايتين ؟ ان أزمة الحب بين وداد وخليل تعبير عن ان الطغيان يمتـــد الى العواطف نفسهـا فيفسدهـــا .

اما ازمة الحب بين سعيد ووفاء ، فلا ادري الى اي شيء ترمز ، لعلهـــا تؤكد ان العبودية نقيض للحب ، وان الحب هو الحريـــة ، لعلها تثير من جديد موضوع الماضي وعلاقته بالحاضر ، الذي اثارته مسرحيات للمؤلف سابقة ، ولعل الاشارة الى البحار اليوناني تجعل منها رمزا لتراث انساني ، لا ادري . على ان هذه الرموز جميعا او غيرها لا تترك اثرا له دلالته في بناء المسرحية ، وقد نجد لها بعقولنا دلالة معينة ولكنها ستظل شيئا غريبا على النسيج الموضوعي والوجداني للمسرحية .

والرمز في الفن ليس بمعناه وانما بتأثيره .

وهناك حكاية « سيد » الذي عرف ان السلطان يحب المجاذيب فادعى انه مجذوب ، ليحصل منه على الهبات ، الا ان اخاه اتخذ من انجذابه وسيلة للكسب والتجارة ، فسجنه في غرفة ، وجعله مزارا لاصحاب الحاجات ، وما لبث « سيد » ان اصبح مجذوبا بجد وفقد نفسـه تمامـا وتغرب عـن ذاته ، وفي نهاية المسرحية نراه « ينهق » ، لقد ضاعت نفسه واصبح « حمارا » .

وهناك ابتسام وهي شخصية في المسرحية ، تقبل من الاسكندرية ، وتكشف لخليل في نهاية المسرحية عن حقيقة الغازية وداد ، ولكني لا أكاد ادرك عن حقيقتها شيئا ، ما دلالتها ، ما رمزها ، ما حكايتها ، ما دورها ؟ وهناك في المسرحيـــة عشرات المجاذيب والشحاذين ، وهناك القاضي ابواظ بك ، وهناك عساكر المماليك ، وهناك « ويكا » الخباز ابن البلد ، وهناك المنادي ، وهناك عشرات الشخصيـــات والتفاصيل والاسكتشات .

وكما اننا نستطيع ان نستبعد كثيرا من اسكتشات المسرحية ــ مثل اسكتشات المحكمة ــ دون ان يغير هذا كثيرا من المسرحية ، كذلك نستطيع ان نستغني عن كثير من الشخصيات دون ان يغير هذا من بناء المسرحية شيئا .

وفي تقديري ان حكايتي الحب بين سعيد ووفاء من ناحية ، وبين خليـــل ووداد من ناحية أخرى .. حكايتان مفتعلتان في بناء المسرحية حاول بهما المؤلف ان يفتعل اعماقا وجدانية وابعادا عاطفية للتخفيف من الطابع الاجتماعي المبـــاشر لهذه المسرحيـــة .

ولكنه في الحقيقة افتعل بهما حكايتين عاطفيتين خارج البناء المسرحي يمكن ان يستبعدا دون تغيير يذكر في هذا البناء . انهما حكايتان ملتصقتان فــــي

المسرحية وليستا جزءا من نسيجها الاساسي .

ولم تستطع هاتان الحكايتان ان تخففا من الطابع المباشر للمسرحية وانما ادارتا حركة المسرحية في منعطفات جانبية لا ضرورة لها .

وفي نهاية المسرحية تواجهنا دعوة جهيرة مباشرة ، يقف كل العاملين على المسرح يخاطبون المشاهدين بهذه الكلمات التي تعبر عن انتصار الشعب المصري على هذا الماضي الاسود ، واستمتاعه اليوم بحاضر مشرق :

ألف تحية والف سلام للموجودين ..
لولا نفوسهم ..
لولا وجودهم ..
كنا فضلنا ..
كده واقفين
مطرح ما كنا ..
من سنين ..
وادي امبارح ..
وادي النهار ده ..
اتفرج وشوف ..
بص وشوف ..
ظلم .. وظلام ..
ونور .. وجمال ..
ومين اللي عمل الفرق ده ؟..
مين اللي حقق كل ده ؟..
انتم ..
واحنا ..
واحنا ..
وانتم ..
المصريين ..

على اننا نحس ان هذه الكلمات ملصقة الصاقا في نهاية المسرحية ، لتبعد شبهة النقد الاجتماعي المباشر عن المسرحية . ولو قام توازن بين هذه الكلمات وبين اشكال مشابهة في « خيال الظل » لكانت اكثر ايحاء بالصدق . والمسرحية ـ كما ذكرت في الاسبوع الماضي ـ ليست مسرحية تاريخية ، وانما هي مسرحية اجتماعية ، نقدية ، ساخرة . وهي تحمل الدعوة الجهيرة المباشرة ، تدافع عن كرامة الانسان ، عن شخصية الانسان ، وتدين الظلم والطغيان . وهي مسرحية بارعة ، تكشف عن ذكاء وشجاعة ، رغم ضعف بل انعدام بنائها الدرامي ، وكثرة ما بها من زوائد مسرحية لا ضرورة لها .

ولعلنا نختلف حول بعض ما توحي به المسرحية عندما تعرض في مكان محدد

وزمان محدد ، كما أشرنا في حديثنا في الاسبوع الماضي عن « الفتى مهران » ، فقد تغذى في المشاهدين روح التشكك والسخط وفقدان الثقة والتمرد ازاء بعض ما يحدث في المجتمع ، مما يساء تفسيره او يساء تقديره ، أو يساء تطبيقه . والمسرح بغير شك منصة رائعة للنقد الاجتماعي ، وما أحوج حياتنا الاجتماعية الى هذا النقد . وفي المسرحية بعض لمحات من النقد الاجتماعي البارع ، وخاصة نقد الانتهازية والوصولية ، ولكن ما أجدر هذا النقد ان يكون سبيلا لبلورة الوضوح الفكري وتنمية القيم الجديدة ، وليس سبيلا لتغذية الايحاءات الضارة والسخط الاعمى .

على اننا لو خرجنا بهذه المسرحية من حدود المكان والزمان ، لأحسسنا دعوة نبيلة تدافع – كما ذكرت – عن انسانية الانسان ، وتدين الظلم والتعسف والاستغلال، وتغذي الجماهير بمحبة العدالة ، والحرص على المقاومة الجماعية . وان كانت هذه المقاومة في المسرحية على مستوى سلبي للغاية . وهذه معان عامة ترتفع بها المسرحية الى مستوى أعلى من المضمون الاجتماعي والانساني المتقدم ، رغم ضعف بنائها الفني .

فاذا تركنا نص المسرحية الى الاخراج ، وجدناه في الحقيقة تجسيدا حرفيا أمينا للمسرحية . لقد حرص كمال يس – مخرج المسرحية – على الطابع الغنائي الخالص للمسرحية ، واحتفظ لها بكل مقوماتها الخاصة ، وحشد لها كل ما يتلاءم وهذا الطابع الغنائي . وكنت أتمنى لو قام بشجاعة فاختصر بعض مشاهدها ، وفسر بعض أحداثها الغامضة . على ان المخرج غالى في ابراز بعض فقرات المسرحية حتى كاد يجعلها أقرب الى الكاريكاتير او التهريج ، وخاصة في فقرة المجاذيب . حقا ، انها تتضمن بالضرورة هذا الطابع الكاريكاتيري ولكن دون اغراق في المغالاة .

وكانت موسيقى عبد الحميد عبد الرحمن سندا رائعا لكثير من معاني المسرحية . كانت خاتمتها شعبية ، تذكرنا بأمجاد مسرحنا الغنائي ، وكان الديكور الذي قدمه صلاح عبد الكريم عاديا ، كان وظيفة مكانية اكثر منه وظيفة تعبيرية ، كان يفتقد الغنائية ، يفتقد التلاؤم مع موضوع المسرحية .

ولقد قام حسين الشربيني بدور « سعيد » صاحب « خيال الظل » ، وكان بارعا في تصوير الفنان المصري الشعبي ، ابن البلد ، بصوته ، وحركته ، وادائه . خلق بشخصيته الفة محببة فوق منصة المسرح . ولعب عبد الحفيظ التطاوي دور عبد العال الحلاق في المسرحية ودور خالد بن النعمان في « خيال الظل » ، وكان يشدنا دائما ويملأ المسرح حرارة وعمقا بصوته الفني المعبر ، وادائه المتفهم الدقيق . ولعب علي الغندور دور القاضي عثمان حمزه ، وجسده تجسيدا بارعا. كان يتحرك ويتكلم فيشيع حوله عطر العدالة والوقار والجدية . ولعبت حورية حسن دور وداد الغازية وأبهجتنا بادائها وحركاتها . واستطاع حسن شفيق ان يجعل من دور صغير لحظات لامعة من الابداع الاصيل . ورغم ان شخصية خليل

هي مجرد بوق يتحدث ، اكثر منها شخصية انسان محدد المعالم ، فقد استطاع عزت العلايلي ان يربط بينها وبيننا برباط من الالفة والمودة . كذلك كان فؤاد احمد بارعا متفانيا في دور « سيد » المجذوب لولا بعض المغالاة . وكان عز الدين اسلام المنادي على فرمانات السلطان محورا أساسيا من محاور المسرحية بحركته وصوته وادائه الساخر . وكان عبد المنعم عطاء في دور حداية رأس مجموعة المجذوبين بارعا في الانتقال بين الجد والهزل . ولقد لعب محمود العراقي دور « ويكا » وجعل منه بالفعل شخصية رئيسية في المسرحية ، تعبر عن معنى من معانيها الاساسية ، وهو فنان لم أنتبه اليه من قبل ، وهو يكشف عن موهبة واقتدار .

على ان أبرع ما في المسرحية على الاطلاق هو « خيال الظل » الذي أشرف على اعداده وتنفيذه صلاح السقا . كان رائعا جميلا موحيا فيتشكيلاته ، وتركيباته المجردة ، وفي ألوانه الرمزية المتغيرة المتنوعة . انه الاضافة الفنية الحقيقية في هذه المسرحية ، ولهذا فرغم كل الملاحظات التي ذكرتها ، فقد قدم لنا الدكتور رشاد رشدي مذاقا فنيا جديدا في حياتنا المسرحية ، يمكن بتنميته ــ شكلا ومضمونا ــ ان يفتح لنا آفاقا مسرحية بالغة الخصوبة .

« المصور »

٢٨ يناير ١٩٦٦

الصدق فوق الصداقات ..

ما عانيت في حياتي الفكرية اياما اشقى من الايام العشرة الماضية ، بعد ان كتبت رايي في مسرحية « الفتى مهران » .

هل ندمت على ما كتبت ؟

لا ...

هل ادركت خطأ فيما قلت ؟

لا ...

وما أقول هذا معاندا او مكابرا ، ولكنها الحقيقة البسيطة ، بل اكاد اقول اليوم انني لو لم اكتب ما كتبت ، لما رضيت عن نفسي ابدا ، ولا سمحت لنفسي ابدا ان اتحمل مسؤولية الراي في ادب او فكر .

على انني طوال هذه الايام العشرة كنت اتأمل من حولي كثيرا من الضمائر والعقول . بعض هذه الضمائر والعقول كانت ترى ما اراه ، ولكنها تخشى التصريح به حرصا على حرية الابداع الفني ، وكنت احس في هذه الضمائر والعقول حبا عميقا للفن والحرية ، واشفاقا عميقا على الفن والحرية . وبين هذا الحب وهذا الاشفاق كانت الحقيقة تتردد بينهم همسا وتأبى الجهر والتصريح . وكنت احس وراء هذا الموقف تراثا مرا من الشكوك والمخاوف والاخطاء والعقبات .

على اني كنت اتأمل كذلك بعض الضمائر الاخرى ، فأشهد مصرع الصدق والامانة فيها .

وكان وجداني بين هؤلاء وهؤلاء يمتلىء بحزن بالغ وشقاء عميق . وما اكثر ما وجدت نفسي وحيدا اتكلم بصوت مرتفع مع اصدقاء لا ابصرهم . اسألهم : اين الصدق في التعبير ، والامانة في الراي ، والجديد في الموقف الفكري والاجتماعي ؟

وعندما كتبت مقالي عن تلك المسرحية كنت اقدّر ان عاصفة من الخلاف الفكري سوف تنفجر في وجهي ، وكنت اقدّر ان الطابع العاطفي قد يغلب في البداية على هذا الخلاف ، وكنت اتأمل ان ينقشع الجانب العاطفي ليصفو الخلاف الفكري وتتحدد المعالم الموضوعية للحقيقة .

على انني ما توقعت ابدا ان ألتقي بمن ينكر ضوء النهار ، وما توقعت ابدا أن التقي بمن يسعى « بالفهلوة » او « الحداقة » لحسم امور الفكر وقضايا المصير ، وما توقعت ابدا ان يتصدى كاتب للرد على كلمتي فيتذرع بمنطق بعض المحامين

الذين يدافعون عن قضية طلبا للبراءة او تخفيفا للحكم ، بصرف النظر عن الحقيقة ، وما توقعت ابدا ان يأتي الرد على ما كتبت في صورة براءات رسمية تستخلص من كبار المسؤولين حول معنى المسرحية وقيمتها الفنية .

ما اكثر ما شقيت بهذا كله . لقد احسست فيه برياح تدفع سفينة الحوار الفكري الى شواطىء ضيقة مجدبة .

ولكن شقائي لم يطل ، فما اكثر ما التقيت بعد ذلك بضمائر صادقة وقلوب صافية وعقول واعية ، وقد تختلف معي في هذا الجانب او ذاك ، ولكنها لا تختلف معي في جدية الحوار الصريح في غير مواربة لمصلحة الفن والنقد والحرية والثورة الاجتماعية جميعها .

واحب ان اشير منذ البداية الى ان اديبا ناقــــدا شابا هو الاستاذ امير اسكندر قد سبقني الى التلميح بالراي الذي جهرت به في مقــــالي . او هكذا فهمت من مقاله القيم عن المسرحية في جريــدة « الجمهورية » . لقد اكتفــــى امير اسكندر بنقد ما ترمز اليه المسرحية من رفض مطلق لكل مساومة ومهادنة ، فوجد في هذا خطأ فكريا يمتد الى البناء الفني للمسرحية ذاتها .

والحقيقة انني لم اقف في تفسيري للمسرحية عند هذا الجانب ، بل رفضت التفسير الحرفي لها بالكتابة وعرضت للقيم الفنية والفكرية العامة لهذه المسرحية ، ثم لم يستطع قلمي ان يتغاضى عن بعض ايحاءات في المسرحية ، احسست بهــا في نفسي ، وسمعتها من عشرات من المشاهدين للمسرحية بعد ذلك . ولعل الكلمة الكريمة التي غمرني بها الاستاذ بهيج نصار في جريدة « الجمهورية » يوم الجمعة الماضي ، تخرج رايي من حدود الانطباع الفردي الجزئي الى ما يشبه الحكم العام . على انه لو كان الامر مجرد انطباع فردي جزئي في ضميري وحده ، ما ترددت في التعبير عنه كذلك .

وما أريد في كلمتي هذه ان اعود الى هذه الايحاءات والمعاني التي تتركهــا المسرحية ، فما عندي شيء اضيفه الى مقالي السابق . ولكني احرص هذه المرة على مناقشة بعض القضايا الفكرية وبعض المناهج النقدية التي وردت في كتابات بعض الكتاب في تعليقهم على مقالي السابق ، وارجــو ان يخرج الحوار بهذا مــن اطار العمل الواحد المحدد ، الى مجال التطبيق النقدي الشامل .

واول هذه الكتابات التي اناقشها ، كلمة صغيرة كتبها الاستاذ سعد كامل في « اخبار اليوم » .

وخلاصة كلمة الاستاذ سعد كامل هو رفضه رفضا مطلقا للتفسير الــذي قدمته لجانب من جوانب المسرحية ، واستنكاره « لمجرد التفكير في مثل هــــذه التفسيرات ــ على حد تعبيره ــ ونحن على مشارف الدعوة لميثاق بين المثقفين » فان هذا ، كما يقول ، « ينطوي على خطورة كبيرة على الادب والفن في مجتمعنا الاشتراكي ويضع قيدا معنويا رهيبا على الفنان يشله عن الابداع والانطلاق بحرية ، ولعل من حسن حظ جيلنا وبلادنا انها تمارس التجارب الثورية بعد ان عانى غيرها من اخطاء التزمت والجمود في تفسير معنى الالتزام » .

ان الاستاذ سعد كامل بهذه الكلمات الواضحة يرفض التفسير ويعتبره قيدا على الابداع ويتهمه بالجمود والتزمت .

حسنا . هذا راي اعرفه واناقشه منذ سنوات . ولكني ما كنت اعرف انه واي الاستاذ سعد كامل ، ولعلي مخطىء . فلست ادري تماما هل يرفض الاستاذ سعد كامل التفسير الاجتماعي للادب ، او انه يرفض التفسير الاجتماعي الذي قدمته لهذه المسرحية ؟

انني اذكر انه لم يتهمني بالتزمت وبوضع قيد معنوي رهيب على الفنان ، عندما نقدت مسرحية « الفرافير » للدكتور يوسف ادريس منذ اكثر من عام ونصف ، وقلت فيها ان مفهوم الحرية الذي تدعو اليه هذه المسرحية مفهوم ليبرالي خالص يتناقض تماما مع المفهوم الذي نسعى لاشاعته في مجتمعنا الثوري الجديد. ولست ادري لماذا لم يتهمني بالتزمت وبوضع قيد معنوي رهيب على الابداع عندما تصديت لمسرحية « حبل الفسيل » للاستاذ علي احمد باكثير ، وقلت انها تمتلىء بالايحاءات الضارة حول ما يسميهم بالديوك ذوي الاعراف الحمراء . ولست ادري كذلك لماذا لم يتهمني الاتهام نفسه لتفسيري لمسرحية « اتفرج يا سلام » للدكتور رشاد رشدي . ان المنهج الذي فسرت به مسرحية « الفتى مهران » هو نفس المنهج الذي فسرت به مسرحية الدكتور يوسف ادريس والاستاذ باكثير والاستاذ رشاد رشدي . هل الاختلاف في الاشخاص او المعاني يؤدي الى الاختلاف في منهج النقد ؟ هل يحب لي الاستاذ سعد كامل ان أكيل للدكتور يوسف ادريس بكيل نقدي ، وللاستاذ باكثير بكيل نقدي آخر ، وللدكتور رشاد رشدي بكيل نقدي ثالث ، ولعبد الرحمن الشرقاوي بكيل نقدي رابع وهكذا ؟ هل اكون بهذا مبدئيا في نقدي ، وهل يكون هو مبدئيا في موقفه مني ؟ ما اظن ذلك .

على ان هناك قضية اخرى في كلمة الاستاذ سعد كامل . انه باسم رفض التفسير الفاسد للادب يكاد ينتهي الى رفض كل تفسير للادب . فهناك كما يقول تفسير « اولاد حارتنا » لنجيب محفوظ بأنها ضد الاديان ، وهناك تفسير « سليمان الحلبي » لالفريد فرج بأنها تحريض على الاغتيال ، وهناك « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم و « سكة السلامة » لسعد الدين وهبه باعتبارهما تشيران اشارات اجتماعية نقدية معينة .

والواقع انني ارفض كثيرا من التفسيرات التي قيلت حول هذه المسرحيات وغيرها ، ولكننا في مواجهة هذه التفسيرات الفاسدة ، نقدم التفسير الصادق الصحيح . ان « اولاد حارتنا » ليست دعوة ضد الاديان بل على العكس تماما ، انها تمجيد للقيم الاجتماعية الثورية في الاديان وربط بينها وبين العلم . ورغم طابعها الفلسفي فانها تشير اشارات نقدية بالغة القيمة بالغة السلامة الى واقع حياتنا الاجتماعية .

وسليمان الحلبي رغم موضوعها التاريخي تعالج قضايا اجتماعية مباشرة ، وتدعو الى ان العدل لا يتحقق بغير التضحية ، وهي لا تحرض على الاغتيال الفردي ، بل تمجد العقل ، وتكاد تدين الاغتيال الفردي . ان سليمان الحلبي

عندما قتل كليبر ، قتل معه جويلان ممثل القيم الباقية الشريفة للثورة الفرنسية. كان قتله لكليبر عادلا ، ولكن اصابته لجويلان كانت ظلما . وهكذا ادى الفعل الفردي الى ظلم بين . وهذا تعبير رمزي واضح في استنكار الاغتيال الفردي ورفضه في هذه المسرحية . ومسرحية « السلطان الحائر » مسرحية اجتماعية وائعة تدافع عن العدالة ، وتؤكد المشروعية في العلاقات بين الناس . و « سكة السلامة » تزخر بالنقد المشروع لكثير من امراضنا الاجتماعية القائمة .

واذا كانت هناك تفسيرات فاسدة لهذه الاعمال الفنية فلنرد عليها بالتفسير الصحيح ، لا ان نرفض مبدأ التفسير .

ونحن بهذا التفسير لا نحاسب الفنان ولا نحاسب العمل الفني ـ كما يقول الاستاذ سعد كامل ـ وانما نقيمه ، نتبين خصائصه الفنية ، ودلالاته الاجتماعية ، وقد نتفق معه في الراي ، وقد نختلف معه كذلك في الراي . وهذا هو واجب النقد ، وهذا هو حقه كذلك . اين احترامنا لحرية التعبير اذا كنا نطلقها للفنان الاديب ونحرم منها النقد والناقد . اخشى ان يكون في موقف الاستاذ سعد كامل ـ في هذه المسرحية على الاقل ـ دعوة الى قيد رهيب على النقد والنقاد ، ودعوة الى الصمت وتحريم التفكير والتفسير . ولو انه قدم تفسيرا آخر مناقضا للتفسير الذي قدمناه ، لناقشنا تفسيره ، ولكنه للاسف اكتفى بالرفض المطلق لتفسيرنا ، باسم الدفاع عن حرية الابداع باسم معاداة التزمت والجمود وباسم ميثاق المثقفين .

واحب ان اسأل الاستاذ سعد كامل : هل يستطيع غدا ان يقوم بتفسير عمل فني او ادبي ، فينتقد ما يراه فيه من افكار ضارة او قيم غير سليمة ، لن يكون مبدئيا ان فعل ذلك ، ما لم يقر اولا بهذا المنهج نفسه الذي ينكره ويتأباه عند تطبيقه على مسرحية « الفتى مهران » ، ولماذا ينكره ، انه يعرف عن يقين ما تثيره هذه المسرحية من ايحاءات قبل ان اشاهدها وقبل ان اكتب عنها !

على اني لست اشك في ان وراء انكاره دوافع نبيلة هي حرصه على المسرحية، هي اشفاقه على « الصديق » صاحب المسرحية . على ان هذا لا يتناقض ابدا مع واجب الحرص على الصدق اولا . فهذا هو طريق الفن ، وطريق الصداقة ، بل طريق وحدة المثقفين ووحدة الثوريين كذلك .

واذا كانت هذه الدوافع النبيلة وراء مقال الاستاذ سعد كامل ، فماذا كانت الدوافع وراء مقال الاستاذ موسى صبري التي نشرها في جريدة « الاخبار » ؟ في تقديري انه لم يكن وراء مقال الاستاذ موسى صبري الا الرغبة في الدفاع عن نفسه . ولكنه للاسف اراد ان يدافع عن نفسه فراح يدور حولها يبث الالغام ويسمم الآبار في ارض الآخرين . اراد ان يغطي نفسه فلم يجد من سبيل الى ذلك الا ان يغطي على الحقيقة نفسها . ولا ادري سر حماس الاستاذ موسى صبري لهذه المسرحية . فلست اعرف له اهتماما بالمسرح او الادب بشكل عام .

وقد يكون من اللائق ان اشكره اولا على كلمات المديح التي اسبغها على شخصي في بداية مقاله . وان ذكرتني كلماته بتعاويذ الساحر القديم الذي يمهد

بها لتقديم ضحاياه البشرية ، على انني اشكر له كلماته على اية حال ، واؤكد له صريحا ان مقاله لم يسعدني ، لا لاختلافه في الراي معي ، وانما لما احسست فيه من استغلال لهذه القضية الفكرية والاجتماعية استغلالا غير لائق لا للغمز واللمز فحسب ، بل للسب والاساءة المباشرة كذلك . واحب ان اقول له في غير لف أو دوران ان اتهامه لاصحاب فكر ونضال بأنهم بغير قلب وبرؤوس افاعي اتهام لا يكشف عن موضوعية او شجاعة . على ان شعبنا يعرف جيدا كيف يفرق في تاريخه الوطني والاجتماعي بين المواطنين الشرفاء ، مهما كانت اخطاء بعضهم ، وبين الافاعي حملة السموم .

واعود الى موضوعنا الاول ، واتساءل منذ البداية : لماذا يزج الاستاذ موسى صبري بنفسه في قضايا فكرية وادبية لا يحسنها ، وليست له بها دراية ؟

لقد راح يفسر المسرحية تفسيرا حرفيا . رغم انه في حديث معي ادرك خطأ تفسير النص الفني تفسيرا مباشرا ، ادرك خطأ اعتبار الرموز كتابات مباشرة . ورغم هذا الادراك الصريح راح يفسر المسرحية هذا التفسير الحرفي ، متجاوزا ما قلت به من اثر عام توحي به بعض رموز المسرحية وكلماتها . حقا انه يرفض هذا التفسير الحرفي ، ولكنه يحملني نتائجه الضيقة .

وهو الى جانب هذا يقف عند تاريخ كتابة الاعمال الادبية موقفا حرفيا كذلك. فاذا كانت مسرحية من المسرحيات كتبت عام ١٩٦٢ فمن الخطأ كما يزعم ان نفسر بها احداثا تقع في عام ١٩٦٤ مثلا . والواقع ان الاعمال الادبية ترتبط بغير شك بتاريخ كتابتها ، ولكنها ترتفع دائما بمضمونها فوق التاريخ المحدد ، لتكتب تاريخها بما تتركه من اثر عبر التاريخ كله .

مسرحية « هاملت » لشيكسبير مثلا .. هل نفسرها بوقائع كتابتها فيعصر شيكسبير ، او بما تتركه من اثر موضوعي عند عرضها ؟ السنا في عصرنا الراهن نقدم اكثر من تفسير لهذه المسرحية الواحدة ؟ الا يحرص مخرجها على ان يؤكد لنا هذه الدلالة او تلك باختلاف الفلسفة الاجتماعية لهذا المخرج او ذاك ؟ ان المخرج السوفياتي لفيلم « هاملت » قد فسر هاملت تفسيرا ينبع من فلسفته ، فجاء على نقيض هاملت المريض بعقدة اوديب في الفيلم الانكليزي ، وهكذا . انالذي يحدد مضمون العمل الفني ليس هو تاريخ كتابته فحسب برغم ما لهذا التاريخ من اهمية ، وانما هو الاثر الموضوعي الذي يتركه هذا المضمون في مشاهديه او قارئيه .

ان الاثر الموضوعي للعمل الفني هو مضمونه الحقيقي وهو تاريخه الحقيقي ، ولكن هذا الاثر الموضوعي بدوره قد يختلف من مكان الى مكان ، ومن زمان الى زمان . لقد رحبنا نحن في بلادنا مثلا بفيلم « فيفا زاباتا » ، ولكنه قوبل بالطوب من شعب المكسيك كما يقال .

نحن اذن لا نفسر العمل الادبي والفني بحرفية كناياته ورموزه ، ولا بحرفية تاريخه ، وانما بما يتركه من اثر موضوعي في المكان والزمان المحدد .

ولكن هل معنى هذا ان العمل الفني والادبي ليست له دلالة عامة وانما

تختلف دلالته باختلاف المكان والزمان ؟ الواقع ان العمل الفني الكبير يجمع بين الدلالتين ، الدلالة العامة فوق الزمان والمكان ، والدلالة المحددة في المكان والزمان. وهناك من الاعمال الادبية ما لا قيمة لها غير الدلالة المكـانية والزمانية المحددة . وهناك من الاعمال ما ترقى دلالتها العامة على دلالتها المحددة .

وهناك مسألة اخرى اخطأها التقدير كذلك في مقال الاستاذ موسى صبري ، تلك هي مسألة الاحداث التاريخية في العمل الفني . لقد كاد يقول ان التـاريخ الماضي في العمل الفني هو تعبير تسجيلي عـن هذا التاريخ الماضي ، ولهذا راح يرفض أي تفسير له يجعله رمزا للحاضر .

ان ما يجيء من احداث تاريخية في الاعمال الفنيـة ليست ـ في رايه ـ وسائل رمزية للتعبير عن الحـاضر ، وانما هي مجرد تسجيل لهذه الاحـداث التاريخية الماضية . ولست اناقشه ـ كما فعل ـ في طريقة تفسير تلك الاحداث الماضية بالاحداث الحاضرة ، فلقد اشرت من قبل الى سذاجة هذا التفسير الحرفي الذي قال به ثم راح ينسبه الى شخصي ، ولكني على الاقل حريص على ان اؤكد له ان التاريخ في الاعمال الفنية مهما جاء دقيقا ، فهو ليس من قبيل التسجيل ، وانما هو في اغلب الاحيان من قبيل الرمز . روايات نجيب محفوظ التاريخيـة مثلا عن مصر القديمة ، هي في الحقيقة روايات عن مصر الحديثة في ظل الاستعمار والملكية والرجعية . بهذا الغطاء التاريخي عبر نجيب محفوظ عن كثير من القيـم والدلالات الجديدة .

ان الاستاذ موسى صبري يخطىء عندما يتمسك بأحداث التاريخ في العمل الفني باعتبارها احداثا تسجيلية ، وهو يخطىء كذلك عنـدما يفسرها بالحاضر تفسيرا حرفيا . ان التفسير في العمل الفني كما ذكرت يكـون بالاثر الموضوعي العام لهذا العمل الفني .

والواقع ان الاستاذ موسى صبري لم يكن يفسر عملا ادبيا ، وانما كان يتذرع بهذا لكي يدافع عن نفسه كما قال في مقاله . ولكنه دافع عن نفسه ، ودافع عن المسرحية دفاع المحامي الذكي البارع ، ليصل من دفاعه الى البراءة . وراح لهذا يفسر كثيرا من الامور تفسيرا شخصيا . والقضية التي نناقشها ليست قضيـة براءة او ادانة ، وليست قضية خلاف شخصي ، وانما هي قضية فكرية وادبيـة ، لا تحتاج الى ذكاء المحامي بقدر ما تحتاج الى ضمير المفكر المسؤول .

وما اكثر ما احسست بهذا الضمير المسؤول عنـد كثير ممن تعرضوا الى المناقشة ، كتابة او شفاهة ، متفقين معي او مختلفين .

لقد قرات مثلا مقـالا هادئا مسؤولا للاستـاذ محمد العربي في جريدة « الجمهورية » ، اختلف فيه معي اختلافا عميقا ، ولكنه راح يدرس الظـاهرة الفكرية المثارة ، دراسة جادة ، وانتهى الى تشخيص لها قد لا اوافقـه عليه ، ولكنني احسست في كلماته بالاشفاق الشـديد على الفن والحرية ، والادراك المسؤول لاهمية الحوار الدائر وجديته ، والايمان الكامل بتوفر المناخ الصحي في بلادنا الذي ينجح بمزيد من الحوار الموضوعي الجاد . على اني كم تمنيت ان يرى

في أختلافي مع بعض الاعمال الفنية جزءا من حرية هذه الاعمال الفنية نفسها في التعبير ، وان اختلافي معها ليس دعوة الىالحجر عليها ، وانما هو ممارسة لنفس الحرية التي يستمتع بها الابداع الفني نفسه . لقد اختلف مع مسرحيات يونسكو وبيكيت واشعار بعض الشعراء . لم يكن للخلاف معنى الادانة او الاتهام او الرفض العملي . وليسمح لي ان اقول له اخيرا ، انني ما ذهبت ابدا الى عمل فني حاملا منجلا ــ كما يقول ــ لاحصد راس صاحبه ، وانما كنت احمل اليه دائما قلبي وضميري وذوقي وعقلي ومسؤوليتي الانسانية والاجتماعية .

على ان مناقشة الاستاذ محمد العربي تنقلني الى مناقشة اخيرة مع صديق واح يقول لي : ان من حقنا ان نفسر العمل الادبي ، وان نحدد دلالته الانسانية العامة ، ولكن هل من حقنا كذلك ان نبحث عن اثر هذه الدلالة العامة في المجتمع المعين ، والملابسات الاجتماعية المعينة ؟

وقلت لصديقي : نعم ايها الصديق ، علينا ان نقوم بالامرين معا . ان العمل الفني لا يصدر في فراغ ، ولا يكتب من اجل قيم مطلقة ، وانما يكتب في مكان معين ، وفي زمان معين ، وان ارتفع بعبقريته ــ ان كان عبقريا ــ فوق حدود المكان والزمان . ومهمة النقد الادبي ان يتدارس الدلالتين معا : الدلالة العامة غير المحددة زمانا ومكانا ، والدلالة الخاصة المحددة زمانا ومكانا ، في اطار القيمة الفنية لهذا العمل ــ بغير شك ــ والاقتصار على احدى الدلالتين قصور عن تفسير العمل الفني .

هذه بعض القضايا المثارة في حياتنا الادبية هذه الايام ، بمناسبة التفسير الذي فسرت به بعض جوانب من مسرحية « الفتى مهران » .

وما اعتقد انني وفيت هذه القضايا حقها من التحليل والدراسة ، لكنحسبي ان اكون قد اوضحت موقفي من هذه القضايا ، حرصا على ان يرتفع الخلاف الفكري الدائر عن التفاصيل الصغيرة ، والاتهامات الشخصية ، الى مستوى القضايا والقيم العامة ، ومن البحث عن الادانة ، او البراءة لعمل من الاعمال ، الى البحث عن الحقيقة في حياتنا الادبية .

وما أعظم ان يختلف المفكرون والادباء والنقاد ، ولكن ما اروع ان يكونالخلاف وقودا لمزيد من الوضوح الفكري ، ولمزيد من حرية الفكر ، ولمزيد من الادراك لقيمنا الفنية والادبية ، ولمزيد من الوعي بمسؤولياتنا الاجتماعية والانسانية كذلك .

هذا هو العزاء لكل ما نلقاه في طريق الحقيقة من عناء وشقاء ومشقة .

البحث عن سكة السلامة

لسعد الدين وهبه

ما اكثر الاعمال الادبية المعاصرة التي تطرح هذا السؤال الكبير : اين الطريق ؟
وقد يكون سؤالها جهيرا مباشرا ، وقد يكون ضمنيا ، وقد يكون معكوسا . طريق نجيب محفوظ مثلا هو بحث عن طريق الكرامة والحرية والسلام بين سكة انتظار الاب المفقود ، وسكة ممارسة العمل . و « شمس النهار » لتوفيق الحكيم هو طريق آخر تتحقق فيه السعادة البشرية بالعمل والمحبة وتغيير الحياة . و « كوبري الناموس » لسعد الدين وهبه هو تصوير لطريق مرفوض هو الاغتيال السياسي ، وانتظار لمطلع طريق ثوري جديد ، وهكذا . بل تكاد السمة العامة لاكثر الاعمال الادبية العربية والعالمية المعاصرة هي هذا السؤال الكبير الذي يضطرب به وجدان عصرنا كله .
ولعل آخر هذه الاعمال في ادبنا المعاصر مسرحية « سكة السلامة » لسعد الدين وهبه .

وسعد الدين وهبه يطرح السؤال في مسرحيته على نحو معكوس غير مباشر ليؤكد به معنى مباشرا . انه يخرج بمجموعة من النماذج والشخصيات البشرية في رحلة طريق محدد ، هو في ظاهره الطريق من القاهرة الى الاسكندرية ، وهو في باطنه طريق الى متعة شخصية ، او خيانة زوجية ، او رشوة ، او مصلحة فردية ، او .. او .. الى غير ذلك من الاهداف الانانية الخاصة . ولا يكاد يختلف عن هذه الاهداف جميعا وعن اصحابها غير سائق العربة التي تحملهم الى اهدافهم . انه وحده الذي يقوم بعمل ذي طابع عام ، هو عمله ومهنته في الحياة . انه يقود هذه العربة في أول رحلة له في هذا الطريق . ولعلنا لا نتعجل التفسير اذا قلنا انها اول تجربة تتاح فيها للطبقة العاملة ممثلة في هذا السائق (شفيق نور الدين) ، ان يقود رحلة طريق هذه المجموعة البشرية . حقا لقد كانت له خبراته المحدودة في بعض الطرق الفرعية ، في مناطق الريف ، اما هذا الطريق الرئيسي بين عاصمتين كبيرتين ، القاهرة والاسكندرية ، فتجربته الاولى .
وتنطلق السيارة ، ثم ما تلبث ان تضل طريقها ، وتنحرف عن هدفها وتتوقف . انها تنحرف الى الغرب ، فبدلا من ان تواصل الطريق الصحراوي الى الاسكندرية تنحرف الى ناحية مرسى مطروح . الى حيث مقابر الحلفاء ، وآثار الحرب العالمية الثانية من جثث وآبار مسمومة ، وجنون وضياع والغام .

ولكن هل قلة الخبرة وحدها هي التي ادت بالسائق وسيارته الى الانحراف ؟ لا ! لقد استرشد بأحد الركاب ، بواحد من المثقفين ، فاضله هذا المثقف . استرشد بصحفي هو (عبد المنعم ابراهيم) ، رجاه ان يقرأ له لافتة في الطريق تحدد الاتجاه . ولكن هذا المثقف كان يريد ان يذهب الى مرسى مطروح ، وكان ينتوي ان يذهب اليها عن طريق الاسكندرية ، وهكذا اراد ان يحرك العربة كلها بسائقها وركابها في اتجاه مصلحته الخاصة . وانخدع السائق بنصيحة هذا المثقف الاناني ، فلم يضل الطريق فحسب ، بل انتهى به المطاف الضائع الى مكان بغير طريق مرصوف ، بغير اسفلت ، بغير اتجاه معروف ، مكان زاخر بالالغام والمقابر والآبار المسمومة والضياع .

وبهذا تصور المسرحية في بدايتها الانحراف عن الطريق ، ثم تأخذ في البحث من جديد عن الطريق .

وهنا يصطدم البحث بهذه النماذج والشخصيات المتنافرة المتناقضة الفردية ، فالى جانب الصحفي والسائق هناك الرأسمالي الوطني (فؤاد شفيق) . انه يحمل حقيبة يدعي انها تحتوي على ملابسه ، وهي في الحقيقة تحتوي على كل ثروته . آلاف من الجنيهات سحبها من البنك عقب قرار التأميم . وهو يتجول بها صامتا طوال الرحلة . وهناك الفنانة (سميحة ايوب) ، نموذج للوسط السينمائي والفني عامة في أدنى درجاته ، خليط من الادعاء والجهل والتفاهة والخواء الروحي ، وان كانت تمتلىء برؤيا غامضة ، واشواق مبهمة الى عالم نقي ، فضلا عن تميزها بقوة الشخصية والجسارة . ثم هناك قرني مورد الفنانين والفنانات (توفيق الدقن) . تمرس بكل الحرف المشروع منها وغير المشروع ، واستقر اخيرا عند حرفة الرجيستير . نموذج ممتع للعجلة والاندفاع والسطحية والخطف في كل ما يتحقق في هذا المجال من عمل فني . لا قيم ، ولا معاني ولا حقائق ، بل اندفاع هستيري من اجل العمل ، اي عمل ، من اجل الانتاج والربح على حساب كل شيء . المهم ان تنهال الاعمال ، وتنجز « على ودنه » . وهناك رئيس مجلس الادارة (محمد السبع) يحمل الى المجتمع الجديد كل رذائل المجتمع الراسمالي القديم ، الفطرسة والادعاء والبيروقراطية والمظهر الكاذب والتآمر . وهناك العمدة (احمد الجزيري) الذي يذهب الى الاسكندرية ليتوسط من اجل ولده حتى يمنح نصف درجة يتمكن بها من الالتحاق بكلية الهندسة ، وهو نموذج للطفيلي ، المتسلق في سذاجة وتخلف وادعاء مفضوح بالتدين . وهناك الشاب الشاذ المنحرف جنسيا (عبد السلام محمد) ، وهو هارب من ابيه ومن مدرسته ، متجه الى اصحابه ومريديه في الاسكندرية . وهناك المحامي (كمال حسين) ، نموذج للانتهازية والتعالي الاجوف والحقد الهدام . وهناك الزوجة (رجاء حسين) ، تخون زوجها في رحلة عشق سطحي آثم مع زوج لامراة اخرى . وهناك سيدة من بقايا الارستقراطية (ملك الجمل) ، ترتحل وراء المنجمين بحثا عن طريق بعد ان انقلبت الاوضاع من حولها .

بهذه النماذج والشخصيات جميعها يصطدم البحث عن طريق . لا شيء

يجمعهم غير الفردية والذاتية والانانية ، ولهذا فلا شيء يجمعهم ، حتى المحنة الواحدة لا تجمعهم . والمحنة امتحان للشخصية ، للقيم ، والافكار والمشاعر ، وهي تكشف للاعماق الحقيقية .

ولهذا فخلال رحلة البحث عن طريق تزداد معرفتنا بحقيقة هؤلاء جميعا . وتعمق هذه المعرفة خاصة في امتحانين : الامتحان الاول عندما تتقدم اليهم سيارة غاز ، تضل الطريق كما ضلت سيارتهم ، ولكنها لا تنغرز في الرمل كما انغرزت سيارتهم . ولهذا فانها تقدم حاملة الامل في الانقاذ . ولكن اي انقاذ ؟ انها سيارة « فنطاس » ليس فيها غير مقعد خال واحد الى جوار السائق (محمود عزمي) .

فلمن يكون هذا المقعد الخالي ؟ يتكالبون تكالبا مسعورا من اجل ان يفوز واحد منهم به ، ويتكالبون جميعا عليه باستثناء السائق الاول (شفيق نور الدين) .

ويحاول السائق الجديد ان يبحث حالة كل واحد منهم ليتبين ايهم احق بذلك . ويتعقد الموقف ، وينتهي بأن يقوم المحامي فيحرق عربة الغاز ، وهكذا ينضم الى قافلة البحث سائق آخر .

اما الامتحان الثاني فكان على نقيض الامتحان الاول تماما . الامتحان الاول كان حول من يركب ؟ اما الامتحان الثاني فكان حول من يشرب ؟ واذا كان الامتحان الاول دعوة الى نجاة وفوز واحد ، فان الامتحان الثاني هو دعوة الى بذل وتضحية وعطاء .

لقد التقوا في طريق عطشهم ببئرين ، ولكنهم وجدوا على مقربة من البئرين لافتة كتب عليها ان مياه البئر مسمومة . فاي بئر هي المسمومة ؟ هذه ام تلك ؟ لا سبيل الى التحقق من هذا بغير تجربة . لا بد من واحد يتقدم فيشرب اولا ، فان مات من هذه البئر شرب الباقون من البئر الاخرى . وان لم يمت شربوا وراءه .

عندما ثار السؤال الاول : من يركب ؟ اجاب كل واحد منهم : انا .. وعندما ثار السؤال الثاني : من يشرب ؟ اجاب كل واحد منهم : الآخر .

رئيس مجلس الادارة يريد ان يضحي بالعامل ، ويتآمر ضده في اقتراع قاموا به لاختيار من يشرب . والجميع يعجزون عن اتخاذ موقف ، عن اكتشاف مخرج من ورطتهم ، من عزلتهم ، من انانيتهم . يواصلون طريق الضياع .

وفي الطريق يسقط ممثل الراسمالية الوطنية . ويكتشفون سر حقيبته . وفي الطريق كذلك يلتقون عند مقابر الحرب العالمية الثانية بمجنون (حسن البارودي) يعيش على اوهام الحرب حتى اليوم . زوجته انيسة اعتدى عليها الجنود من كل لون وملة ، وفي مقبرة من تلك المقابر دفنها وعاش الى جوار مأساتها ومأساته ومأساة الحرب .

وتواصل المجموعة المتناثرة المتنازعة رحلتها الضائعة حتى يبلغوا شاطىء البحر المالح . لا شيء غير مركب محطم ، ونذر الموت تطل عليهم من كل جانب .

وفي لحظات اليأس تصفو النفوس وتكشف عن خفاياها ودفائنها . ويأخذ كل واحد منهم يودع الحياة ، ويودع الآخرين . يكشف عن حقيقته ، ولا ينسى

وهو في قمة يأسه أن يأمل في خلاص وأن يعد بمسلك آخر في حياته لو نـال هذا الخلاص . قرني يعود الى القاهرة ويتـــوب ويتزوج وينجب اطفالا تسبح بحمد الله . وسوسو الفنانة تودع حياة الليل . والشاذ يعـــود الى مدرسته ، والزوجة الى زوجها واولادها ، والعمدة الى ارضه وهكذا .

وفجأة يتفتح طريق الخلاص . يعود اليهم مجنون المقابر الذي فرّ منهم ومعه رجال غفر السواحل . ويثار السؤال القديم على نحو جـديد : الى اين ؟ وتتبخر اغلب الوعود التي التزموا بها في لحظة اليأس والصفاء . قرني والزوج وسوسو – بعد تردد – ينجزون وعودهم ، ويعودون الى القاهرة . السائقان يذهبان لاصلاح العربة والخروج بها من الرمل . اما البقية الباقية فتواصل طريق الانحراف .

هذه هي مسرحية « سكة السلامة » . ولعلها ان تثير في الذاكرة بعض الاعمال الادبية فتذكرنا مثلا بمسرحية « كريتون الجدير بالاعجـاب » لجيمس بيري ، أو مسرحية « المخبأ رقم ١٣ » لمحمود تيمـــور ، او « الزلزال » لمصطفى محمود . وما اكثر المسرحيات او القصص التي تتخذ من الملابسات الطارئة الغريبة وسيـلة لاختبار المشاعر والافكار والقيم . على ان مسرحية « سكة السلامة » وان اتفقت مع هذا الاطار الشكلي العام الا انها تختلف عنه اختلافا جوهريا من حيث الرمز والدلالة والمغزى العام والمعالجة .

انها مثلا على نقيض مسرحية جيمس بيري . فهي ترفض الفلسفة الطبقيـة الابدية التي تسعى هذه المسرحية الى توكيدها ، وهي لا تسعى في بنائها الى تنمية علاقات جديدة في ظل الاوضاع الجديدة شأن مسرحية بيري او مسرحية تيمور ، وانما تتخذ هذه الاوضاع سبيلا لاختبار بعض القيم والمشاعر والافكـــار ، اختبارا نقديـــا .

ان العزلة التي تقيمها مسرحية « سكة السلامة » تكاد تكون عزلة في صميم المجتمـع وليست عزلة في صحراء .. عزلة حية في طريق حياتنـا الجـديدة ، اكثر منها عزلة مكانية .

ان الراسمالي الوطني معزول بحقيبته . بدلا من ان يضع ثروته في عمل ، في مشروع ، في خطة ، وضعها في حقيبـــة فانحرف عن الطريق . وسوسو معزولة عن الطريق الجديد بسطحيتها وفجاجتها . حتى العامل ، السائق الاول ، انعزل عن الطريق ، انحرف عنه بتأثير من المثقف الاناني ، ومن قلة خبرته . انها عزلة فرضتها الانانية وانعدام الوعي والخبرة المحدودة . والعمدة انما عزله وحرفه عن الطريق ، منطق الرشوة والوساطة الذي ما زال يتسلح به ، وهكذا . انها نماذج طفيلية من الطبقة الوسطى حرفتها عن طريق الحياة الجديدة ، انانيتها وفرديتهـا وشذوذها وتمسكها برذائل المجتمع القديم .

والمسرحية في النهاية تعلن كلمتها ، وهي كلمة في ظاهرها يغلب عليها الطابع الاخلاقي ، الدعوة الى الاستقامة الخلقية والدينية . ولكنهـــا في جوهرها كذلك تمتلىء بدعوى اجتماعية ، ورؤيا ثورية واضحة .

فالمسرحية نقد ذكي لكثير من بقايا الفساد الاقطاعي والراسمالي في مجتمعنا

الجديد ، وكشف للنماذج والشخصيات الطفيلية التي لا تزال تتسلق حياتنا الجديدة . وهي سخرية مرة من القيم الهابطة التي لا تزال تسود كثيرا من الاوساط سواء في مجال المسرح او السينما او الصحافة او المجتمع الريفي . وهي كذلك توكيد في غير جمود او مثالية او تزمت بأن العاملين هم المعبرون بحق عن القيم الجديدة . انهم يرفضون الرشوة ويترفعون عن الرذائل ويحبون العمل ويدركون مسؤوليته . وهم امناء صرحاء ، ولكن ما أحوجهم الى مزيد من الوعي والخبرة . وهذا هو المعنى الحقيقي لسكة السلامة .

ومع تقديري العميق لهذا العمل الفني ، فلي بعض ملاحظات سريعة من حيث التأليف ، أولا :

* تمنيت لو تفاعلت الشخصيات والنماذج عبر رحلة الضياع هذه وتشابكت في ارتباطات ومواقف اعمق مما تحقق بالفعل . قد يكون تشتت العلاقات واستقلال الشخصيات طوال المسرحية توكيدا لفرديتها وانانيتها . الا ان هذه الفردية والانانية نفسها ممكن ان تعمقها اشكال متنوعة من التفاعل والتشابك فيما بينهم .

لقد ظل المونولوج الفردي هو الى حد كبير لغة المسرحية بل لغة الحوار بينهم ، وهو أسلوب بارع وذكي للغاية ، لتصوير الشخصيات الفردية ، الا انه لم يكشف جوانب أعمق في شخصياتهم في فلسفة المسرحية عامة .

* كادت النكتة اللفظية ان تغلب على كثير من مواقف المسرحية ، رغم غنى هذه المواقف وقدرتها على اطلاق الضحكات الذكية .

* كادت التعابير الجنسية ان تغلب على كثير من المواقف كذلك ، وكان هناك الحاح على توكيدها وتكرارها دون مبرر . الشخص المنحرف مثلا اسمه فتوح فتوح وبينهما فتحي . والمسألة ليست مسألة اخلاقية بقدر ما هي مسألة فنية . ان الانشغال بهذا الجانب من بعض الشخصيات ، كاد ان يكون على حساب هذه الشخصيات نفسها . الشاب المنحرف مثلا لم نعرف منه الا انه منحرف . وراح خلال المسرحية كلها يلوك التعابير التي تدل على هذا المعنى وحده . لقد أضحك بها اضحاكا سطحيا ، ولكنه لم ينجح في كشف اعماقه النفسية وقسماته الباطنية ، وشخصيته الممتلئة بالتناقضات والتجارب الغريبة . لقد تحول الى مجرد اكليشيه جنسي مكرر .

وفي تقديري ان هذه العناية بالنكتة اللفظية ، او التعبير الجنسي السطحي لم تساعد على ابراز كثير من الشخصيات ابرازا عميقا ، وانما اكتفت بملامحها الخارجية ، مثل شخصية المحامي ، ورئيس مجلس الادارة ، والصحفي ، والرأسمالي الوطني ، والزوج . كان الحرص على اضحاك الجمهور واثارته يطغى – في بعض الاحيان – على تعميق المواقف والشخصيات .

وهناك بعض الملاحظات السريعة حول الاخراج والاداء عامة :

* لم أستشعر في الاداء عامة ، بمعاناة احاسيس التعب والفزع والعطش طوال رحلة الضياع . ظلت الاصوات تجلجل كالرعد حتى اللحظة الاخيرة ، وظلت

الملابس على اناقتها ، كأنما يتحركون ويتوهون داخل جدران قصر . حقا كانت هناك حركات تعبر هنا او هناك عن تعب او ارهاق ، تصاحب كلمة او تعبيرا ، ولكن الاحساس بالمعاناة ، كطابع هام ، لم تنبض به رحلة الضياع هذه .

* بعض المواقف لم تجسد تجسيدا حيا ، بل غلب عليها الطابع الاعلامي الاخباري . مثل حرق عربة الفاز . لقد تم الحريق كخبر ، ولم يتجسد تجسيدا مسرحيا رغم أهميته في تنمية الاحساس بالمعاناة ، وفي تعميق الاحساس بالمأزق والضياع . وكذلك غفر السواحل في النهاية كان ظهورهم باردا للغاية ، لم يعمق الاحساس بالخلاص .

* كانت الستائر الخلفية التي تنعكس عليها مختلف المناظر تتحرك كأنها المراوح ، وكادت تفقد الاحساس بما عليها من مناظر . كانت غير مشدودة بدرجة كافية ، وكانت دائمة التموج طولا وعرضا . كان الفاصل بينها وبين ستائر الجوانب بارزا واضحا يعلن عن نفسه في غير احترام لجدية المشهد وجدية الحدث المسرحي .

عندما كانت المشاهدة تنتقل من مرحلة في الطريق الى مرحلة اخرى ، كان الممثلون يدخلون من اليمين ومن اليسار في وقت واحد . وهذا يتناقض مع كونهم يتحركون معا في طريق واحد واتجاه واحد هو من اليمين الى اليسار ، او من اليسار الى اليمين .

هذه بعض الملاحظات العابرة التي يدفعني اليها التقدير لهذا العمل الجاد الذي كتبه واحد من ألمع وانضج كتابنا المسرحيين هو سعد الدين وهبه . وأخرجه كذلك واحد من اذكى مخرجينا واكثرهم ثقافة ووعيا هو سعد أردش .

تحية خالصة وتهنئة عميقة لهما ولهذا الطاقم الرائع الفذ من الممثلين الموهوبين الذين قاموا باداء هذه المسرحية . كان دور سميحة ايوب شاقا معقدا : ان تمثل التمثيل ، ان تجيد الافتعال والابتذال ، فمثلت واجادت . وكان توفيق الدقن يقطر اخلاصا وامانة وموهبة وهو يؤدي نموذجه فيضيف اليه ويملأ بحيويته المسرح كله . وكان شفيق نور الدين شأنه دائما شخصية عامرة بالاسرار ، ولكنها تفض الاسرار في بساطة ويسر معجزين . وكان عبد السلام محمد على سطحية دوره فدائيا متفانيا . ووجد الجزيري فرصته كاملة في دوره فلمع وتألق . وهكذا كان حسين البارودي ومحمود عزمي وعبد المنعم ابراهيم وبقية الممثلين .

تحية لهم جميعا وشكرا للمسرح القومي .

« المصور »
٢٩ يناير ١٩٦٥

خطة للخروج من « بير السلم » الفكري

ما اشد ما اثارته مسرحية « بير السلم » من خلاف في التفسير والتقييم . والخلاف في الحقيقة مظهر للحيوية الفكرية في حياتنا الثقافيـة .. وهو تعبير كذلك عن جدية هذه المسرحية وخصوبتها .

والواقع ان مناخا فكريا عاما يتفجر في حياتنا الثقافية هذه الايام ، دافعـا الى السطح كثيرا من المناقشات والمجادلات التي كانت تدور هناك في بير السلم . على ان هذه المناقشات والمجادلات لا تزال تدور في استحياء وتردد . فلا تـزال ظلال بير السلم تغمرها وتخفي بعض ملامحها . ولعل هذا هو سر الطابع الرمزي الذي يغلف بعض اعمالنا الادبية في هذه الايام ، فيعطيها مسحة الادب الفلسفي ويعبئها بالقضايا المجردة ، على ان الحياة تنبض فيها رغم الرموز والتجريدات . لست اقصد بهذا اني لا استحب الرموز والتجريدات والفلسفة في الادب ، ولست اقصد انني ادعو الى الكف عن الرمز والتجريد والفلسفة ، وادعو الى الكتـابة المباشرة . لا لست اقصد هذا . وما اعتقد ان هناك ادبا عظيما بغير رمز وبغيـر تجريد وبغير فلسفة ، وما اعتقد ان الرمز والتجريد والفلسفة تتعارض مع واقعية الادب وارتباطه العميق بالحياة وتعبيره عنها . على اني احس ان الرمز والتجريد في بعض اعمالنا الادبية المعاصرة فيه مغالاة وكثافة تكاد تحرم العمل الادبي من ان ينقل كلمته الى الناس بطريقة صافية جميلة . بل اكاد احس كذلك ان الرمز والتجريد وسيلتان في بعض الاعمال الادبية للابتعاد عن الحياة والغربة عنهـا ، لا للاقتراب منها واكتشاف اسرارها وتطوير خبراتها .

لعل هذا هو مصدر ما نحسه من غموض تعبيري شديد في كثير من الشعر المعاصر خاصة .

ولكن ، هل هذا هو حال المسرح في بلادنا ؟

ما اعتقد ذلك . ان الرمز والتجريد في مسرحنا ليس دعوة الى التغرب عن الحياة ، بل هو شكل من اشكال نقد هذه الحياة والاحتجاج عليها والدعوة الـى تطويرها وتجديدها .

انه كما ذكرت من قبل بداية الخروج من بير السلم ، بكل ما يتضمنه هـذا الخروج من ظلال باقية .

على ان المسرح يخرج من بير السلم ، ويعبر عن انطلاقة فكرية ونقدية فـي حياتنا الجديدة . لعلنا نختلف مع هذه المسرحية او تلك ، نختلف حول تفسير هذه

المسرحية او تلك ، ولكن حوارا فكريا يتعمق في حياتنا الثقافية وتنضج معــه كثير من المفاهيم والقيم والمواقف .

ومسرحية بير السلم ، خطوة بغير شك من خطوات الخروج من بير السلم في حياتنا الفكرية .

كيف ؟ هل هي تحمل رؤيا فلسفية جديدة ؟ هل تدعو الى موقف اجتماعي جديد ؟ لا .. انها ابسط من هذا بكثير . انها مسرحية فكرية بغير شك . ولكنها تتضمن نقدا اجتماعيا بالغ الجدية ..

ولكن المسرحية خرجت وعلى ملامحها ظلال من بير السلم ، فكادت هــذه الملامح البسيطة ان تضيع وسط ضجة التأويل والتفسير . كل يحاول ان يرفع عنها النقاب ليرى ملامحها الحقيقية ، وكل يحاول ان يرى في ملامحها ما يريد ان يراه . وهذا بغير شك جزء من الحركة الفكرية نفسها ، جزء من عملية الخروج من بير السلم . وهو مظهر للحيوية الفكرية في بلادنا .

ولكننا في الحقيقة احوج ما نكون الى ان نحدد الناحية المنهجية على الاقل لبعض المقاييس العامة ، حتى لا تضل الاحكام وتتشتت المواقف في غير ضرورة .

وهنا بعض المسائل الاساسية في منهج النقد والتقييم والتفسير لا بد من الاستقرار عليها . ثم ، فلنختلف بعد ذلك ما نشاء .

والخلاف حول « بير السلم » يكشف عن اهمية حسم هذه المسائل .

ولهذا سأحرص في مقالي هذا ان اعرض للمسرحية ، من زاوية هذه المسائل المنهجية اساسا .

ولعل أول هذه المسائل هو الحكم على المسرحية بأنها مسرحية سلبية استنادا على ان اغلب شخصياتها شخصيات سلبية .

فهل غلبة الشخصيات السلبية على مسرحية او على عمل ادبي عامة ، يعني حكما على المسرحية وعلى العمل الادبي بالسلبية ؟ لا .. بالطبع . ذلك ان الشخصية السلبية في العمل الادبي هي جزء من دلالة شاملة لهذا العمل . ولسنا نحكم على العمل الادبي بجزء من اجزائه وانما نحكم عليه بمضمونه العام ودلالته الشاملة . فالذي يحكم على عمل ادبي بالتشاؤم او السلبية ليس هو شخصياته السلبيــة ، وانما الاثر العام ، الذي يتركه هذا العمل الادبي كله . فقد يكون العمل زاخرا بالشخصيات السلبية ، ولكنه يوحي اليك برفض هذه السلبية ويؤجج فيك افكارا ومشاعر ايجابية . ولهذا ينبغي ان نفرق في العمل الادبي بين الموضوع والمضمون ، فالموضوع قد يدور حول شخصية انهزامية ، ولكن المضمون الذي يلهمه هــذا الموضوع ويتركه في نفس قارئه او مشاهده هو البطولة وهو التحمــل وهــو الانتصــار .

فلنتأمل مثلا رواية « الطريق » لنجيب محفوظ .

انها تزخر بالشخصيات السلبية ، والمواقف السلبية ، بل لعل الشخصية الرئيسية للرواية شخصية سلبية تسعى لحل المشاكل بالانتظار العقيم . ولكــن ما هي الدلالة العامة للمسرحية ؟ انها دعوة الى العمل والمشاركة والمحبة . انهــا

اذن دلالة ايجابية تماما عبر عنها نجيب محفوظ خلال موضوع سلبي .

ولو انتقلنا الى مسرحية « بير السلم » لسعد الدين وهبه لوجدناها كذلك تزخر بشخصيات سلبية . ولوجدنا كذلك ان سعدالدين وهبه يحقق بهذه الشخصيات السلبية دلالة ايجابية عامة للمسرحية .

تقدم لنا مسرحية « بير السلم » أسرة الشبراوي . وهي اسرة ممزقة للغاية . فالوالد يقبع في بير السلم عاجزا مشلولا منذ سنوات بعيدة . ولا نراه طوال المسرحية راي العين وان كنا نحس به قوة محركة للشخصيات والمواقف جميعا . وقد تتحرك الشخصيات والمواقف مع الشبراوي الوالد . وقد تتحرك ضده . ولكنها على اية حال تتحرك به رغم شلله وخفائه . انه الدينامو الذي تتحرك به عناصر المسرحية ، وتتحدد به دلالاتها جميعا . اما بقية عناصر المسرحية فنجد على راسها عزيزة ابنته هي وحدها التي تدخل اليه في بير السلم ، تراقبه وتسعى لخدمته وتأمل شفاءه ، بل تبشر بهذا الشفاء . لقد بدأ يتحرك ، وغدا سيخرج اليكم . انها طوال المسرحية تتفجر حرارة وحماسا بفضل ايمانها بانه سيشفى وسيتحرك وسيخرج . وبفضل هذا كذلك نجد لها مسلكا واضحا نابضا ازاء نفسها وازاء الآخرين . ولعزيزة خطيب ، ولكنه رجل انتهازي ، يقيم علاقة عاطفية بينه وبين امها ، مستغلا حرمان هذهالام من رجلها المشلول . اما هذهالام فهي امراة ممتلئة بالرغبة في الحياة ، وهي لا تؤمن مثل ابنتها بأن زوجها سوف يتحرك . لقد مات في قلبها ومات في حياتها ، ولم يبق لها الا ان تستمتع هي بحياتها قبل ان تموت هي ايضا ، وهكذا تتجه الى الخيانة ، خيانة زوجها وخيانة ابنتها معا .

وهناك من الاسرة هذا الاخ الاكبر ، حسن ، الذي يتولى شؤون الاسرة . يقبض على ناصية الاملاك ، ويديرها كما يشاء ، لا معقب لحكمه ، وليس لاحد سلطان عليه . وهناك الدكتور سامي المثقف المعزول عن كل شيء ، غارق في كتبه عن مشاكل البيت ، عن مشاكل الحياة ، عن جسد زوجته . ساخر بكل شيء ، متعال على كل شيء . وهناك مصطفى شقيقهم الاصغر . خرج من معركة الفدائيين باصابة في عقله . ولهذا يقضي ايامه في مستشفى الامراض العصبية . لقد اقنعه حسن بأن اباه قد مات ، فماتت في نفسه الاشياء جميعا . وهناك خادم الاسرة ، رجل لم يعرف غير الاستسلام والمذلة ، لم يقل « لا » مرة واحدة . وهناك قريب من الارياف جاء مع زوجته يستمتع بحياة المدينة ، ويجدد قدراته الجنسية . وهناك ناظر الزراعة ، وهو اداة حسنة في تزوير الاوراق وتزييف الحسابات .

هذه هي الاسرة . شخصياتها جميعا سلبية باستثناء عزيزة . حتى عزيزة نفسها ، اليست سلبية كذلك ؟ الا تربط نفسها ، حياتها ، مصيرها ، بهذا المريض القابع في بير السلم .

وتدور المسرحية حول هذا الذي يقبع في بير السلم ، هل هو موجود او غير موجود ، هل يتحرك او لن يتحرك ، هل يخرج الى الحياة او سيظل مكانه في قاع البير ؟

ليكن .. ما الفرق ، ليخرج او لا يخرج .. ما الفرق ؟ الفرق كبير ! لو خرج ،

لو تأكد وجوده ، لكـان معنى هذا ان تزول سلطة حسن ، ان يجـد حسن مـن يحاسبه على اعماله وتصرفاته المالية ، إن تجد الزوجة من يحاسبها على خيانتها ، ان يصبح للبيت راس يوجه حركته ويدير شؤونه بطريقة ليس فيها انانيـة ، كل منهم تحركه فرديته . ان كلا منهم تحركه رغبة ، شهوة ، نزوة . انهم يتحركون بغير وازع ، بغير ارادة اكبر من ارادتهم . ولو تحرك الشبراوي الوالد لتغيـر الوضع تماما ، فهل سيتحرك ؟

الجميع يقولون لا .. لن يتحرك ، لقد مات ، بل يتآمرون على موتـه . وعزيزة وحدها هي التي تقول لا .. سيتحرك .. لن يموت .

وتنتهي المسرحية بأن يتحرك الشبراوي . لا يخرج لنا من بير السلم ، ولا نبصر به امامنا على المسرح ، ولكننا نحسّ به فيهم جميعا . لقد اصبحوا جميعـا او اصبح اغلبهم يؤمن بأنه حي ، موجود ، وبأنه سيخرج ليحاسبهم . وهكـذا ينتصر الشبراوي وتنتصر عزيزة ، ويسود الاسرة في النهاية الترابط ، والتجانس ، والتعاطف .

انهم يتلاقون حول بير السلم ينتظرون خروجه في ثقة وايمان . هكـذا يقف حسن ويقف مصطفى الى جوار بير السلم ينتظران خروجه . امـا المثقف فانه يترك كتبه التي عزلته من الحياة ، ويبدأ يجدد معرفته بالحياة . اما الزوجة فانها تموت . لا تستطيع ان تواجه زوجها بخيانتها . وهكذا تتغير العلاقـات وتتبـدل القيم داخل الاسرة عندما يسود اليقين بأنه موجود ، حي ، وبأنه سوف يخرج .

هذه هي حركة المسرحية . فهل هذه الحركة بعناصرها السلبية المختلفـة تثير احساسا عاما بالكآبة والتشاؤم ؟ على العكس تماما . فرغم غلبة العنـاصر السلبية فانها تقول في النهاية كلمة ايجابية .

ولكن ما هي هذه الكلمة الايجابية ؟ ولعلي قبل الاجابة عن هذا السؤال ان اعرض لقضية منهجية اخرى تثيرها هذه المسرحية ، هي قضيـة الجنس . ان المسرحية زاخرة بالكلمات الجنسية او المواقف الجنسية ، فما معنى هذا ؟ هـل هي مجرد رغبة عند سعد الدين وهبه لوضـع توابل تثير المتفرج ، وتستـدر التصفيق والضحك ؟

لا شك ان المسرحية فيها مغالاة جنسية ، ولا شك ان هذه المغالاة ليست ضرورة فنية بقدر ما هي توابل للاثارة . ولكن الذي لا شك فيه كذلك ان الجنس في المسرحية ليس مجرد توابل للاثارة وحسب ، وانما هو معنى من معانيهـا . ان المسرحية تتضمن هذا الشيء الكامن في بير السلم الذي تدور حولهالشخصيات والمواقف ، هذا الشيء غير المرئي ، قوة محركة ، يتحدد بمقتضاها مسلك الناس جميعا ، على انه مواجهة هذا الشيء الكامن غير المرئي ، هذا الشيء القابع فـي البئر البعيدة ، هناك شيء قابع متجسد امامنا ، انه الجنس ، انه المتعة الجسدية. نحن في الحقيقة في مواجهة طريقين : طريق بير السلم ، وطريق المتعة الجنسية . الجنس هو البديل للشبراوي ، اما ان تختار الشبراوي او تختار المتعة الجنسية او تنعزل كسامي لا هنا ولا هناك . عزيزة انشغلت عن الجنس ، عن خطيبها بهذا

القابع في بير السلم . اما أمها فلم تؤمن بهذا القابع في بير السلم ، واتخذت طريق الجسد . وهكذا انشغل الجميع بالجسد عندما فقدوا الايمان بهذا الذي يقبع في بير السلم . ان الجنس في المسرحية هو الوجه المقابل للشبراوي . انه الشيء المرئي المحسوس ، في مواجهة الشيء المعنوي غير المرئي . ولست اقصد بالجنس هنا ، القدرة الجنسية ، وانما أقصد فحسب الاهتمام الجنسي بصرف النظر عما اذا كان الاهتمام تعبيرا عن عجز او عن قدرة .

ان الاهتمام بالجنس هو الاهتمام بالمتعة الخارجية المباشرة في مواجهة الاهتمام بالقيمة المعنوية القابعة في بير السلم . ولكن أي قيمة ؟ هل هو الشعب ، كما يقول بعض النقاد ؟ هل هو الضمير ؟ هل هو الله ؟ هل هو الحقيقة ؟ وهكذا ننتقل الى مسألة منهجية ثالثة . من حقنا بالفعل ان نفسر الرموز المسرحية كما نشاء . ولكن لا ينبغي ان نفسر الرموز الادبية عامة تفسيرا مباشرا محددا . ان الرمز في الادب ليس كتابة مباشرة ، ولكنه دلالة عامة واثر شامل وايحاء كلي .
وفي تقديري ان الشبراوي القابع في بير السلم ، هو الحركة البشرية ، هو القيمة المعنوية في حياة الانسان ، ايا ما كانت هذه القيمة المعنوية . لتكن ضميرا او ايمانا دينيا ، او رقابة شعبية او مذهبا اجتماعيا ، او التزاما فكريا . المهم ان الانسان اذا فقد الايمان والارتباط بالقيمة المعنوية فقد انسانيته . واصبح معزولا او انتهازيا او باحثا عن شهوة الجسد . ان القيمة هي التي تجمع البشر ، وتوحد ارادتهم ، وتحقق فيهم الالفة والتعاطف والايجابية الصحيحة .

وفي تقديري ان المسرحية بهذا المعنى العام انما تعبر عن حاجتها الاجتماعية الى سيادة القيم المعنوية . انها نقد بالغ العمق لما يسود الكثير من جوانب حياتنا الاجتماعية من فقدان للقيم . ان المسرحية تفسر الفردية والانعزالية والانتهازية والتكالب على المتع الجسدية بهذا الافتقار الى القيمة المعنوية في حياة الانسان . ان الالتزام بالقيم المعنوية هو حبل النجاح للانسان ، من التفسخ والضياع والغربة . انها اذن دعوة الى التمسك بالقيم المعنوية التي هي مصدر الخصومة والمحبة والعلم والتعاطف والسعادة .

هذه هي كلمة المسرحية في تقديري ، وهي كلمة تقدمية طيبة ، وان كانت تحمل رؤيا مثالية مجردة . ولعل هذا هو ما يشيع في المسرحية روح الغموض الذي شكا منه بعض النقاد . على ان الغموض في المسرحية قد ينبع كذلك من محاولة تفسير رموزها تفسيرا حرفيا . ان المسرحية قد استطاعت ان تخلق موقفا دراميا عبرت به عن هذا المعنى العام للرمز . ولقد نجحت المسرحية في خلق هذا الموقف ، واستطاعت به ان تجذب المشاهدين وان تعلق اهتمامهم حتى نهاية المسرحية ، بل بعد نهايتها كذلك . وخلال هذا راحت تصب المعنى العام لرموزها بطريقة ايحائية . على ان المسرحية في الحقيقة ، لم تقف عند هذه الحدود الصافية للدراما ، وانما راحت تضيف المقدمات التي لم تكن بحاجة اليها . ففي مقدمة كل فصل ، هناك هذا الراوية الذي يمهد للفصول ، ويدير الزنبلك ليتحرك المثلون.

وهي محاولة اراد بها المؤلف كما يقول ان يكسر من الايهام المسرحي ، وان يقرب المسرحية من البناء الملحمي البريختي . اراد ان يقول لنا : لا تصدقوا ان ما يجري على المسرح هو الحقيقة . لا ، انه مجرد تمثيل ، يتحرك بزنبلك . على ان كسر الايهام المسرحي لا يتحقق بمجرد ان يكون هناك راو للاحداث او بمجرد ان يقوم الراوي بتحريك الزنبلك فيتحرك الممثلون . ان الايهام ينكسر بعناصر اخرى في المسرحية نفسها وفي طريقة ادائها . ولكن المسرحية التي شاهدناها ، كانت تثير فينا ايهاما مسرحيا ، وتدفعنا دفعا للاندماج الوجداني فيها . لم تثر تأملا فكريا بقدر ما اثارت تعلقا عاطفيا ومشاركة وجدانية . ولقد كدت اتصور ان المؤلف اراد بتحريك الزنبلك رمزا لان الناس يتحركون بوسائل شتى : بعضهم يتحرك بالجنس، وبعضهم يتحرك بالقيمة المعنوية ، وبعضهم يتحرك من الخارج بزنبلك . وهذا تدعيم للاتجاه العام للمسرحية ودعوة الى ان تكون حركة الانسان نابعة من ايمانه بقيمة اكبر منه ، اكبر من متعته الشخصية ومصلحته الفردية . على ان هذا المعنى لتحريك الزنبلك معنى بعيد ، لم يكن له اي ايحاء او اثر في اداء المسرحية . والذي لا شك فيه ان سعد الدين وهبه اراد ان يجدد في الشكل المسرحي بهذه الطريقة التي كان يقدم بها الفصول ، ولكنه كان تجديدا مفتعلا . فنحن نستطيع ان نقتطع هذا التقديم للفصول وان نحذفه دون ان يضعف هذا من بناء المسرحية . ولهذا ففي تقديري ان هذه المسرحية قد تكون اعمق من الناحية الفلسفية من « سكة السلامة » ، وان تكن تتضمن ايضا سكة السلامة ، فهي تحدد هذه السكة بالالتزام بالقيم المعنوية ، الا انها من حيث البناء المسرحي اقل صفاء ونقاوة .

ان سعد الدين وهبه يواصل طريقه الفني في موهبة وجدية . على ان الفلسفة قد اخذت تغلب على مسرحه بطريقة تبعده عن التعبير عما يمتلىء به واقعنا الاجتماعي من قضايا ومشاكل . وما احوج مسرحنا ان يكون مرآة حية ناقدة خلاقة تعبر عن حياتنا وتبلور قيمها وتشارك في صياغتها . وما اتهم سعد الدين وهبه بالبعد عن واقعنا الاجتماعي والحضاري ، وانما اخشى عليه ان ينشغل بالقضايا التجريدية المطلقة ، عن هذا الواقع . اخشى ان يشغلنا كثيرا بما يقبع في بيسر السلم ، عن كثرة القضايا فوق السلم الاجتماعي نفسه .

ولقد اخرج المسرحية الاستاذ سعد اردش اخراجا يكشف عن معايشة واخلاص وذكاء . وقام اعضاء الفرقة القومية باداء الادوار المختلفة اداء متقنا. لقد احسست في شخصية عزيزة التي قدمتها سميحة ايوب بأن اليكترا جديدة تولد على مسرحنا، ولكنها ليست اليكترا التي تدعو الى الموت او الانتقام ، وانما اليكترا الداعية الى البعث والحياة .

تحية لسعد الدين وهبه على اضافته المتجددة لمسرحنا المعاصر ، وتحية للفرقة القومية على ما تقدمه لنا من جهود فنية رصينة .

« المصور »

٢٩ ابريل ١٩٦٩

المسامير

تمنيت لو كان تقديمي لهذه المسرحية ، دراسة تحليلية لمسرح سعد الدين وهبه كله ، ولكني للاسف لا املك من الوقت او الجهد ما يؤهلني لهذه الدراسة ، وحسبي من هذه الكلمة التي اقدم بها المسرحية ان تكون اقرب الى التحية منها الى التقديم الذي اتمناه .

وهي في الحقيقة مسرحية عزيزة الى نفسي . وفي يقيني انها ستكون عزيزة الى قلوب القراء والمشاهدين جميعا ، ذلك انها نبض من نبضات مجتمعنا في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا .

فبرغم ان المسرحية تستمد احداثها بشكل مباشر من وقائع ثورة ١٩١٩ في كفر الشيخ ونزلة الشوبك ، الا انها استجابة فنية مباشرة لوقائع النكسةالعسكرية التي تعانيها بلادنا هذه الايام .

انها تحكي ببساطة بالفة اجراءات القهر والعسف التي فرضتها سلطات الاحتلال البريطاني على الفلاحين بسبب مشاركتهم الفعالة في تلك الثورة .

ففي كفر الشيخ قام الانكليز بنهب المدينة ، والاستيلاء على ما بها من مأكولات وفرض ضريبة هي الجلد اليومي على عدد من سكانها وسكان القرى المحيطة بها .

اما في نزلة الشوبك فقبضوا على عدد من الاهالي ودفنوهم في الارض حتى منتصف اجسادهم ، وحاكموهم محاكمة صورية ثم قتلوهم رميا بالرصاص .

ووراء هذه الوقائع التي ساقها عبد الرحمن الرافعي في تاريخه ، نسيجمعقد من الاحداث ، راح سعد الدين وهبه يسترجعها استرجاعا فنيا خلاقا ، ويقيم منها دعائم عمله الادبي . فلا يكتفي بحكاية الوقائع وصياغة الاحداث ، وانما يحرص على ابراز دلالتها الانسانية والاجتماعية كذلك .

وبهذا ، استطاع سعدالدين وهبه ان يرتفع بالوقائع المحددة من تاريخها المحدد ، الى آفاق من الدلالة العامة غير المحددة . ولعل في هذا ما يرد على كثير مما يتهم به مسرح سعد الدين وهبه من قصور ، لانه في معظمه يكاد يقتصر على معالجة احداث تاريخية قديمة ، سابقة على ثورة ٢٣ يوليه ، او مبشرة بها .

فالحقيقة ان تاريخ العمل الادبي ، ليس في تاريخ وقائعه ، وانما في دلالة احداثه . ومسرح سعد الدين وهبه يخرج من اطار التاريخ المحدد لوقائعه الى الدلالة غير المحددة التي تضفي عليه طابع المعاصرة المتصلة والشمول . حقا ، هناك من الاعمال الادبية ما تبقى دلالته مرتبطة بالتاريخ المحدد لوقائعه ، وهو بهذا يظل

عملا تسجيليا خالصا . بل اضيف الى ذلك . انه بهذا كذلك يكون عملا تسجيليا ناقصا . لان التسجيل الصحيح للتاريخ ، والتعبير الادبي الصادق عن التاريخ ، يحمل بالضرورة قسمة انسانية ذات شمول واتصال . فكل لحظة اصيلة صادقة من لحظات التاريخ ، لا تحمل منطق اللحظة الجزئية ، بقدر ما تحمل منطق القانون التاريخي العام .

ومن الاعمال الادبية ، ما ترتقي فوق تاريخها المحدد ، لتعبر عن لحظة اخرى من تاريخ محدد كذلك . ومن الاعمال الادبية ما ترتقي فوق الوقائع التاريخية المحددة للبشرية عبر التاريخ كله ، وهذه هي الاعمال الباقية .

ومسرحية « المسامير » تتخطى حدود لحظتها التاريخية القديمة المحددة الى لحظة حية من تاريخنا المعاصر ، بل لعلها تتخطى هذه اللحظة كذلك لتعبر عن قانون عام من قوانين الخبرة الانسانية الشاملة .

انها تنسج حقبة الصراع الحي بين جماهير الفلاحين وقوات الاحتلال البريطاني ، ولكنها لا تنسج هذه القصة نسيجا مثاليا حول اشخاص ووقائع فحسب ، بل تنسجها نسيجا موضوعيا يميز بين الاشخاص والوقائع بحسب مواضعها الاجتماعية والطبقة المختلفة .

ـ ففي القرية فلاحون معدمون ، وفي القرية مثقفون ، وفي القرية ملاك للارض وموظفون يعملون عند ملاك الارض . فهل تتوحد استجابة هؤلاء جميعا ازاء قوات الاحتلال ، ام تختلف استجابتهم باختلاف اوضاعهم الاجتماعية ؟

هذا ما تجيب عنه المسرحية في وضوح وحسم . الفلاحون الذين لا يملكون شيئا ، هم وحدهم الذين يملكون القدرة على النضال والصمود . اما الذين يملكون الارض فانهم لا يملكون هذه القدرة ، بل تراهم ذيلا لقوات الاحتلال ، وأداةلتحقيق مآربهم . اما المثقفون ـ او المتعلمون بوجه اصح ـ فمترددون ، تشغلهم افكارهم وتصوراتهم المثالية ومصالحهم وتطلعاتهم عن الاستبصار بحقائق الواقع ومتطلباته ، وقد تراودهم الرغبة في الاستسلام ، فيفلسفون استسلامهم ، وقد يستفيقون من التردد ويقفون في صفوف النضال عندما يحتدم الصراع وتصطدم تصوراتهم المثالية بقسوة الواقع ، او يمس الصراع اشخاصهم ومصالحهم مسا مباشرا . على ان هذا ليس حكما مطلقا على المثقفين ، فما اكثر ما نجد بين صفوفهم عناصر ثورية . والمحتلون انفسهم يدركون هذه الحقيقة الاجتماعية ، ويسعون للاستفادة منها . انهم يفرضون على القرية عددا معينا من الاهالي لكي يجلد كل يوم . ولكنهم يعفون كل من يملك ارضا ، كما يعفون الموظفين والمتعلمين . انهم يدركون ان اعداءهم الحقيقيين هم جماهير الشعب الكادح ، اصحاب المصلحة الحقيقية في الاستقلال الحقيقي .

هذه هي الكلمة الجادة التي تقولها المسرحية في نسيجها الفني البسيط .

وتكاد هذه المسرحية ان تكون مسرحية تطهير ، بالمعنى النفسي العام ، والمعنى الارسطالي الخاص .

فهي تطهير بالمعنى الاول ، لو نظرنا اليها من زاوية مؤلفها سعد الدين وهبه.

انها تخرج من وجدانه بعد محنة مسرحيته السابقة « الكوابيس في الكواليس » . انها تطهير من كوابيس المحنة التي عاناها في حياته الفنية ، وعبر عنها في تلك المسرحية ، محنة التشكك في النقد خاصة ، والحركة الادبية عامة ، محنة المرارة الذاتية التي صبغت تلك المسرحية بانفعال قاتم متشائم حزين .

لقد خرج سعد الدين وهبه من المحنة الذاتية الى المحنة الموضوعية . خرج من « الكوابيس » في علاقاته الادبية الى « المسامير » التي اخذت تملأ ارضنا بعد النكسة ، واخذ يواجهها مواجهة واعية جادة . بل لعله خرج كذلك من « بير السلم » الذي راح يبحث فيه بحثا فلسفيا خالصا ، الى السلم نفسه ، السلم الاجتماعي ، يميز بين فئاته المختلفة ، ويواجه الحقيقة بالممارسة العملية ، بالنضال الحي ، لا بالسؤال الفلسفي وحده .

وقد لا اغالي ان قلت ان « المسامير » تكاد تبلور فلسفته المسرحية التي عبر عنها في معظم مسرحياته السابقة . اننا في « بير السلم » و « سكة السلامة » نجد مجموعة من النماذج البشرية تتنوع استجابتهم للاحداث المحيطة بهم ، وتختلف مواقفهم باختلاف اوضاعهم الطبقية والاجتماعية . ونجد الظاهرة نفسها على مستويات مختلفة ومتنوعة في « المحروسة » و « كوبري الناموس » ، بل اكاد اقول ان اغلب مسرحيات سعد الدين وهبه ان لم تكن جميعها هي امتحان للانسان ، وكشف لحقيقته الاجتماعية ، في مواجهة محنة . نحس في اغلب مسرحياته بالتمايز الطبقي فلسفة متجسدة في المواقف المختلفة لنماذجه وشخصياته . كما نحس بارادة الشعب الكادح ، ارادة العقل والصمود والنضال ، نشيدا حارا ينزل على ايقاعه الستار الاخير .

وفي مسرحية « المسامير » يعود سعد الدين وهبه الى هذا الخط الاساسي لمسرحه ، يواصله ويعمقه متطهرا من كوابيس الكواليس ، مطلا على عالمه ، عالمنا ، الموضوعي الارحب .

على ان مسرحية « المسامير » تطهير كذلك بالمعنى الارسططالي الخاص ، تطهير لنا جميعا . ففيها نبضة الفجيعة التي تفجر في النفس كل الانفعالات الحادة .

انها تعبير رمزي – يكاد يبلغ حد الكتابة الجهيرة – عن واقع حياتنا الراهنة : العدوان الصهيوني الاستعماري . الانكسار الذي لحق بنا . المعاناة المريرة . التساؤلات المختلفة التي تفجرت في النفس عقب الانكسار . البحث عن مخرج . المخرج الحاسم الذي لا مخرج غيره هو النضال ، مواصلة النضال حتى النصر .

على ان المسرحية لا تقف عند حدود هذا الخيط البسيط المباشر . وانما تطل – كما ذكرت في البداية – على المجتمع كله ، فتفرز فئاته الاجتماعية المختلفة على ارض المعركة والمحنة ، وهي بهذا تؤكد معنى من اخصب المعاني التي يدور حولها الصراع الفكري في هذه الايام . انها تؤكد ان المعركة الوطنية التحريرية – في جوهرها – معركة اجتماعية .

فالمجتمع لا يواجه جيش الاحتلال مواجهة متجانسة ، بل تختلف هذه المواجهة

باختلاف الفئات الاجتماعية . الفلاحون المعدمون يصمدون ويناضلون ، اما المالكون فتتراوح مواقفهم بين الاستسلام والتردد والخيانة . هذا هو قانون المعركةالوطنية الخالصة . وهو بالاحرى ، بل على مستوى اكثر حدة وضراوة ، قانون المعركة التي تواجه بلادنا اليوم ، وهي معركة تمتزج فيها قضية التحرير الوطني بقضية الثورة الاجتماعية امتزاجا عميقا .

ان العدوان الاميركي الصهيوني الاخير يهدف بالانتصار العسكري الى ضرب النظم الثورية وتصفية الثورة الاجتماعية في بلادنا وفي الوطن العربي كله .

وواجبنا واجب مزدوج ، انه رد العدوان وتحرير الارض المحتلة من ناحية ، وهو حماية النظام الثوري ودعم الثورة الاجتماعية وتعميقها من ناحية اخرى . بل لعل حماية النظام الثوري ودعم الثورة الاجتماعية هو السبيل الحاسم لرد العدوان وتحرير الارض المحتلة .

فما هي القوات الاساسية القادرة على تحقيق ذلك ؟ انها جماهير العمال والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين اصحاب المصلحة الحقيقية في النظام الثوري والثورة الاجتماعية . ان هذا لا يعني استبعاد بقية الفئات الاجتماعية الاخرى وخاصة الرأسمالية الوطنية .

ان هذه الفئات طاقات وطنية تؤهلها للمشاركة في المعركة ، على ان تظل القوات الاساسية للمعركة هي طلائع الشعب الكادح .

هذا هو معنى عميق من معاني هذه المسرحية ، تسهم به في الصراع الفكري الدائر في بلادنا هذه الايام .

على ان المسرحية لا تقف عند هذه الحدود الاجتماعية العامة ، وانما تطل كذلك داخل النفس الانسانية لتنسج من الاحداث الصغيرة والمشاعر الخاصة والمواقف البسيطة ، عالما انسانيا يتفجر بالصدق والحيوية .

انها تغوص وراء حدودها التاريخية والاجتماعية لترف رفيفا انسانيا صافيا ، تمتزج فيه البطولة بالخيانة ، الحكمة بالحماقة ، الصواب بالخطأ ، الجد بالهزل .

ولا تنتهي رحلة المسرحية الى انتصار ساذج ، وانما تنتهي بنبوءة حارة تعلن مواصلة النضال . وتتألق النبوءة على لسان فاطمة الحلواني . وفاطمة الحلواني هي زوجة عبد الله قائد نضال الفلاحين ، ولعلها كذلك ان تكون امتدادا لخضرة في « كوبري الناموس » ورمزا حيا لمصر . فالـــذي بنى مصر ــ كما تقول الاغنية الشعبية ــ « كان في الاصل حلواني » .

ان مصر الارض ، مصر المحبة ، مصر العمل ، مصر الفلاح ، مصر الثورة الاجتماعية ، سوف تواصل النضال ، وسوف تنتصر ، بفضل ايمانها بنفسها وايمانها بأبنائها الكادحين وايمانها بقائدها وايمانها الواعي بعدالة قضيتها .

هذه هي مسرحية « المسامير » لسعد الدين وهبه . بسيطة في مبناها ، لا يشغل احداثها شيء عن موضوعها الاصيل . تنسجه في وضوح وبساطةوحسم، وتصوغ لغته كذلك في وضوح وبساطة وحسم . لا تدور حول متاهات زخرفية

بل تتحرك حافية القدمين كالفلاحين فوق التراب والمسامير . ولا تركن الى التعبير الشعري الا عندما تتعمق المأساة ؛ او تخاطب المستقبل . اما لغتها فخشنة كأكف الفلاحين على مقابض الفؤوس والبنادق والخبز الجاف . وهي لا تخفي فجيعتها وراء الكواليس ، بل تبرزها امامنا عارية دامية قاسية ؛ تتعمق احساسنا بها لتطهرنا من اخطائنا ، لتطهرنا من روح الانكسار ، حتى نواصل النضال اكثر نقاء واشد تصميما .

هذه مسرحية « المسامير » ؛ تسجيل فني لواقعة من وقائع ثورتنا عام ١٩١٩ واستجابة فنية واعية لمحنة النكسة عام ١٩٦٧ ، وهي كذلك تعبير فني صادق جاد عن خبرة بشرية شاملة .

« المصور »
اغسطس ١٩٦٧

لا شيء غير الحزن الاسود ؟

لشوقي عبد الحكيم

وراء مسرحيتي « شفيقة ومتولي » و « المستخبي » فنان حقا يحسن صوغ التعبير الشعري ، يحسن تقطير الاحساس في كلماته ، يحسن الايقاع العميق الموحي بحسن تفجير الحزن الاسود في النفس ، كما يحسن تجسيد المشاعر والعواطف والاحاسيس تجسيدا دراميا . ان هاتين المسرحيتين في الحقيقة هما قصيدتان دراميتان ، كتبهما شوقي عبد الحكيم للمسرح ، مستلهما تراثنا الشعبي.

ولا يعيب الكاتب انه لم يعبر بالاحداث عن فكرته . فليعبر بالاحداث وليعبر بالاجواء انما القضيــة هي ــ اولا ــ ان يعبر ، فيثير بتعبيره الانفعال ، ولقــد استطاع شوقي عبدالحكيم ان يعبر بقصيدتيه ، وان يثير انفعالا دراميــا لا شــك فيــه واستطاع المخرج كمال عيد ان يجسد العمل الشعري تجسيدا مسرحيا ، فيــه تفهم وجدية وذكاء ، سواء بالديكور الرمزي الموحى ، او بتنظيم الحركة ، ودراسة نبرات الاداء وباقتدار واستاذية وتفــان قامت الفنانتان الكبيرتان امينــة رزق وزوزو حمدي الحكيم بدورهما ، واستطاعت محسنة توفيق ان ترتفع حقــا الــى سمائهما ، كمــا اجاد كذلك في دور والد شفيقه . ومسرحية « شفيقه ومتولى » صرخــة استسلام في وجه القدر المكتوب صرخة استعذاب للعــذاب واستبشاع للخروج على التقاليــد وحرص على الثأر والانتقام للعرض الملثوم . والمسرحية لا تفعل غير ان تؤكــد هذه المعاني وتغذي وجدان المشاهد بالاحساس بالرذيلـــة والاستسلام للقصاص . والمسرحية الثانية « المستخبي » صرخة صبر نافذ ،صرخة يأس في مواجهة القدر والمجهول المتربص . تعبر تعبيرا مرضيا عن رؤيا مرضية لعالم مريض « المسرحية الاولى لقصة شفيقة وسلوكهــا المسلك الشائــن ، ثــم إنتظارها لانتقام اخيها منها ، والمسرحيـــة الثانية ، تعرض لزوجة قتلت زوجهــا ثم ابنهــا في محاولة للتخلص من العيون ، من المستخبي من التربص ،من الشيء القاهر المقهور في اعماقها . ولقد استطاع شوقي عبدالحكيم ان يعبر وان يثيــر انفعــالا الا ان القضية ــ ثانيا ــ هي ما مضمــون هذا التعبير وهذا الانفعال ؟ لا شـــيء غير الاحساس بالعجز والاستسلام والرعب والهزيمة والفجيعة القاتلة .لم يستطع شوقي عبدالحكيم ان يتبيــن في صخرة الاحزان القاتمة عرقا واحدا مــن عروق الذهب ، يلمع بالبهجــة ويتألق بمحبة الحياة ، والانسان ، ويضيف بعــدا انسانيا وحضاريا جديدا الى مأساة شفيقة ومتولى ، ومأساة الام القاتلــة . لقــد

وضخ الفنـــان رضوخا اعمى لقيم الاسطورة الشعبية ولم يستطع ان يفتـح فـي جوارها اي طاقـة نفسية او فكرية او انسانية جديدة . رضخ لاحساس شفيقة بالاثم ورضخ لضرورة القصاص ، ولكنه لم يستطع أن يكشف الاسرار الانسانية وراء مسلك شفيقة الشائن ولا ان يضع القصاص على ارضية اخرى الى جانب ارضيـة التقاليـد القاتلة . ولكـن مـن يدري .. لعله ، ولعل الكثيرين من انصار الفـن للفـن واللامعقول يجدون في هذه قمة النجاح .

« المصور »
١٩ يونيو ١٩٦٤

من اجل الاستمرار والتجدد والبهجة

في مثل هذا الشهر في عام ١٩٣٦ قتل اكبر شعراء اسبانيا ، وواحد من انبل شعراء العصر الحديث هو فيديريكو جارسيا لوركا . قتل وهو بعد في السابع والثلاثين من عمره في اوج نضجه وتألقه . قتله الفلانجست البرابرة وهم يحتلون غرناطة والقوا بجثته في حفرة مجهولة !

في هذا الشهر كذلك يقوم مسرحنا بواجبه نحو تراث هذا الشاعر العظيم فيقدم مسرح الجيب مسرحيته يرما .

و « يرما » مسرحية لا تصور مأساة اسبانية بقدر ما تصور اسبانيا ذاتها . .

اسبانيا الشعر والفناء والخصوبة والتطلع والصراع .. اسبانيا الشرف والشجاعة ومحبة الحياة والانسان .. اسبانيا التي تناضل من اجل الاستمرار والتجدد والبهجة خلال الدموع والدماء والصمود .. حقا ان « يرما » مسرحية منتصف الطريق من الناحية الفنية الى مسرحية « لوركا العظيمة » « بيت برنارد البا » التي عرضت على مسرحنا في العام الماضي فيما اعتقد . ولكنها تعد خطوة كبيرة في طريق تحقيق الرسالة الفنية التي وهبها لوركا عمره : رسالة التزاوج بين الشعر والدراما . وقد يرتفع الشعر في هذه المسرحية جهيرا فوق الحدث الدرامي ، ولكنه في الحقيقة شعر ينبع ويفيض من هذا الحدث نفسه ، والشعر في مسرح لوركا عامة . ليس مجرد حركة نفسية داخلية خافتة كمسرح تشيكوف ، وليس مجرد حوار شفاف غائر عذب ، وليس مجرد اغنيات فردية او جماعية مصاحبة ، وانما هو جماع هذا كله .

وموضوع « يرما » يكاد ان يكون موضوع مسرحيات لوركا جميعا ، مهما تنوعت الزوايا والجوانب واساليب التناول (انه الصراع بين الخصوبة والجدب ، بين الاستمرار والتوقف ، بين الحياة والموت ، بين التجدد والتحجر) ، في المراة ، في الرجل ، في الانسان في الوطن ، في اسبانيا .

ويرما هي اسبانيا تنتظر الخصوبة وتتشوق اليها ، تنتظر ان تنجب وترفض ان يكون طريقها الى ذلك غير طريق الشرف والفضيلة .

امراة اسبانية ريفية بسيطة ، زاخرة بالمحبة والاحساس بالامومة ، تحب زوجها

« خوان » وتنتظر منه الطفل الذي يملأ جسدها وحياتها . ولكن « خوان » في شغل عنهــا بارضه وماشيته هي تريد طفــلا هو رمز لاستمرار الحياة وتجددها ، وهو يريد مضاعفة ارضه ، مضاعفة ماشيته ومضاعفة متعته الذاتية . لا يستطيع أن يكترث بغيــر مــا تمتلكه يداه وتراه عيناه . وبيــن رغبة يرمــا وقدرتها علــى تحقيق ما تريــد ، يسقط الظل كمــا يقول الشاعر ت . س اليوت . وهــو ظــل ثقيل كثيف ، يضاعف من ثقله وكثافته شبابهــا وحيويتها وشاعريتها الرقيقة ، كما يضاعف من ثقله وكثافته ما تمتلىء به القريــة من حولها من اطفال من كل نــوع « اطفــال الماشيــة واطفال الامهات من جاراتهــا ثم يضاعف من ثقله وكثافته مــا تمتلىء به القريــة كذلك من شائعات حولهــا وحول مسلكهــا مع فيكتـــــــور . والحقيقــة انه لا شيء بينهــا وبين فيكتور غير بقايا لحظــة عاطفية قديمة عابرة. ولكــن بينهمــا في الحقيقــة ما هــو اكثر من هذا دون ان تقول ودون ان يقول ودون ان يحدث ـ بينهمــا شيء . انه راع يحب الفناء والتجدد والحركــة . يبيع ماشيته لزوجهــا خوان ويرتحل في ارض الله الواسعة في لحظة من لحظات تأزم علاقتها مع زوجها . ونكاد نتوقع أن يرتحلا معا : يرما وفيكتور . ولكن يرمــا تبقى لزوجها مخلصة ، تعمل في دأب من « اجل ان تنجب منه » . وتجــرب نصــائح السيدات المجربات ، وينتهي بهــا المطاف اخيرا الى مكان مقدس ، تجرب شفاعــة القديسين ، وهناك تلتقي بمن تسعى لاغوائها ، وتزين لها طريق الرذيلــة . وترفض يرمــا في اباء واعتزاز ويكون زوجهــا غير بعيد منها ، وينصت ويعرف لكن هذا لا يغير من امره شيئا . انه رافض للانجاب ، غير متحمس له . لا يريد منها غيــر المتعــة الحسية المباشرة ولا شيء ابعــدمن هذا مما لا تملكه يداه ولا تراه عيناه ـ وتمسك يرمــا برقبته بيــن كفيهــا وتضغط وتضغط الى ان يموت ! لقــد رفضت ان تخونه . ولكنهــا قتلته ! فضلت ان تقتل الامل على ان تحققه بطريقة شائنــة . وحينمــا قتلت زوجهــا احست انهــا قتلت فيه طفلها ! هل لانهــا قتلت والد هذا الطفل ، ام لانهــا بقتلهــا لهـ قتلت في نفسها الى الابد امكانية الاخصاب ؟ !ام لانهــا قتلت فيه اجــد ابنائهــا .. اسبانيا قتلت ابنا من ابنائها !

وما مصدر العقم ؟! .. هل هي يرما .. ام زوجها .. ام هي العلاقة بينهما، ام هي طبيعة الزوج النفسية ، بل الجسدية ، بل الاجتماعيــة ، ام هي كلّ هــذه الطبائع معا ؟!

ان « يرما » مسرحية تحمل اكثر من بعد ، وتحتمل اكثر من تفسير ، ولقد وجد فيها المخرج « كرم مطاوع » فرصته بغير شك للتعبير عن كفاءته وتحقيق ما يسميه « بالمسرح المتكامل » فاستعان بالوسائل الفنيــة المختلفــة مــن رقص وتعبير صامت وغناء وكورس وموسيقى ، فضلا عن الفن التشكيلي طبعا ، لاخراج هذا العمل الفني الكبير اخراجا لائقا به . كان المسرح ينبض بمعاني المسرحية ومواقفها ، وكانت الحركة فوق منصته حركة متفهمة موحية ، تؤكد معانـــي المسرحية وتعمقها . وكان الاداء دقيقا يحترم النص ويتحرك به ويضيف اليه . وكانت شخصية المخرج قوية وفلسفته الخاصة تترك بصماتها على كلّ شيء .

ويعطي للمسرحية دلالتها الخاصة بمذاقها الخاص . ولقد ساعد المخرج بغير شك على بلوغ هذا النجاح . النص الذي اجاد وحيد النقاش ترجمة حواره النثري ، كما اجاد صلاح عبد الصبور ترجمة اغانيه . وموسيقى سليمان جميل التي نجحت في ان تكون بعدا موحيا في بناء المسرحية ذاتها ، فضلا عن الاداء الرائع الذي قام به الممثلون وفي مقدمتهم السيدة نجمة ابراهيم وسهير البابلي وعبدالله غيث ومحمد الدافراوي ، وكذلك الغناء والرقص الفردي والجماعي الذي قامت به نيللي مظلوم وفرق للكورال وكان على جانب كبير من الجودة .

اما الديكور فكان غنيا ذكيا مثقفا الا انه جاوز الحد في هذا كله !!

وكان هذا على حساب الوضوح في المسرحية ، على حساب التركيز الدرامي والمضمون العام للمسرحية. لقد اقيم الديكور على اساس البعد النفسي وحده للمسرحية. اي على اساس مأساة العقم في نفس يرما. ولهذا لم يهتم بتغيير المناظر كما في اصل المسرحية ، بل اكتفى بمنظر واحد ، راح يتغير تغييرات رمزية بتغيير الاضاءة اساسا مع الاستعانة ببعض التغييرات التشكيلية الاخرى . وعدم تغيير المنظر تغييرا اساسيا يؤكد التفسير النفسي وحده .

فالتغيير الخارجي ليس مهما وانما المهم هو التغيير الداخلي ، الحركة النفسية الباطنة ، ولهذا لم نشاهد حقلا . ولم نشاهد مجرى مائيا ينساب من الجبل ، ولم نشاهد مكانا مقدسا ، كما تنص المسرحية وانما اكتفى المخرج او رؤوف عبد المجيد المسئول عن الديكور باستخدام الاضاءة والستار الخلفي ذي التشكيلات التجريدية الموحية او حركة ايدي الغسالات للتعبير عن ذلك . كان المهم عنده الاحتفاظ بالحضور الشعري وتأكيد كثافة التجربة الوجدانية وحدها . وفي تقديري ان الحرص على تلك المناظر ــ الطبيعية كان عملية بالغة الاهمية في بناء المسرحية نفسها . ان الحقل له دلالته العميقة في المسرحية ، وكذلك الماء المنساب من الجبل وحوله النسوة يغسلن ملابس اطفالهن ، بل ما اشد خطورة الماء المتدفق في هذه المسرحية . ان الاكتفاء بحركة الايدي تعبيرا عن عملية الغسيل يجرد المعنى اكثر مما ينبغي ويحرمه التجسيد والحيوية .

لم ينجح الديكور في تحقيق المزاوجة بين الشعر والدراما ، بل غلب الشعر على الدراما . وقصر المسرحية على بعد واحد من ابعادها المتعددة هو البعد النفسي .

حقا ما تزال مشكلة رئيسية في اعمالنا الفنية هي اكتشاف الشكل الملائم للموضوع الملائم .

على ان هذه الملاحظات في الديكور لا تصدر في نهاية الامر الا عن تقدير عميق للجهود الكبيرة الخلاقة وراء هذا العمل الكبير الممتع حقا ، الذي نعتز بتقديمه على مسرحنا العربي .

« المصور »
٢١ يوليو ١٩٦٤

مأساة هاملت بين شكسبير والسعيد بدير

ماذا يريد ان يقوله لنا شيكسبير في مسرحيته هاملت ؟

هل يقدم لنا ـ كما يقال أحيانا صورة اخرى من مسرحية ايسخيلوس الثلاثية المشهورة : مقتل الملك اجا ممنون بيد زوجته كليتمنسترا وعشيقها ، ثم مقتل كليتمنسترا وعشيقها بيد ابنيها أورست والكتيرا انتقاما لابيهما ؟

هل نضم هاملت الى بقية المسرحيات الحديثة التي قدمت صورا أخرى لتلك المسرحية اليونانية القديمة ، مثل مسرحيات جيرود وأونيل وسارتر وتوفيق الحكيم؟

هل مسرحية هاملت هي مأساة انتقام لخطيئة ، لجريمة قتل ، لاغتصاب عرش كالمسرحية اليونانية القديمة ؟

هل اورست ابن العصر اليوناني هو هاملت ابن عصر النهضة ، هل أورست الوثني هو هاملت المسيحي ، هل هذا هو الفارق الجوهري الوحيد بينهما ، وهل هذا هو السر في ان المسرحية اليونانية تركت الابناء يقتلون امهم ، على حين ان المسرحية المسيحية تركت الام تموت بكأس السم التي اعدها زوجها الجديد لابنها هاملت ؟ ولكن الام تموت بيد ابنائها في مسرحيتي جيرودو وسارتر . انه اذن ليس فارقا جوهريا .

الحقيقة ان مسرحية هاملت رغم ما نجده من أوجه شبه بينها وبين المأساة اليونانية القديمة ، فانها تختلف عنها اختلافا جوهريا . ان هاملت ليست مأساة انتقام ، لمقتل اب ، وخطيئة أم ، واغتصاب عرش . .

حقا ، أن هذه هي الاحداث الخارجية . . وهذه الاحداث هي التي تشكل جوهر المأساة في الصور الحديثة للمسرحية اليونانية القديمة . ان الاحداث قد تتخذ رموزا متعددة ، كأن تكون رمزا للصراع بين المانيا وفرنسا عند جيرودو ـ كما يقال أو مجالا للتعبير عن فلسفة الحرية بالمعنى الوجودي عند سارتر ، وهكذا الا ان الاحداث نفسها هي التي تشكل جوهر المأساة .

أما في هاملت ، فان هذه الاحداث لا تصبح جوهر المأساة اما المأساة فتستمد خيوطها الجوهرية من طبيعة شخصية هاملت أساسا لا من طبيعة الاحداث المحيطة به فحسب .

ان المأساة بغير شك تتكامل بالصراع بين هاملت ـ هذا النمط الانساني الخاص وبين تلك الاحداث ، الا ان جوهر المأساة ينسج خيوطه على نول شخصية هاملت أساسا : طبيعته ومسلكه وثقافته . فما هي شخصية هاملت هذه ؟ انها

ليست أورست على وجه الاطلاق ، وثنيا كان أم مسيحيا .. انه ليس مجرد انسان يعتزم قتل امه وعشيقها ، انتقاما لابيه واستعادة لعرشه .. انما هو نموذج للمثقف المثقل بالثقافة ، تواجهه مسئوليات عملية ، تواجهه مواقف محددة، فلا يتخذ منها موقف الحسم والتنفيذ ، وانما يأخذ في تقليب الافكار وتقليب التاملات ، حتى يحار بينها ، ويصيبه عجز عن العمل ، ونردد في الحسم وتعليق للموقف الايجابي . بين الفكر والواقع . بين الارادة والتنفيذ ، بين الرغبة والتحقيق يرتفع حائط سميك

فهل هذه هي مأساة المسرحية كذلك ؟ هل هي مأساة التردد الفكري والحيرة العقلية ، والانفصام بين التأمل والعمل ؟

نعم ، ولكنها بالاحرى مأساة الصدام بين هذا التردد الفكري وبين الاحداث والوقائع المحيطة به ، وما ينجم عن هذا الصدام من نتائج فاجعة

هذا هو هاملت ، مثقف من مثقفي عصر النهضة ، امتحن امام قضية ، هي قضية مقتل ابيه واغتصاب أمه وعرش بلاده ، امتحن امام مسئولية ، هي مسئولية الانتقام لهذه الشرور جميعا .. فماذا هو فاعل ؟

على أن القضية ليست مجرد قضية قتل أو اغتصاب ، انها قضية فساد شامل في عصر ، قضية مظالم وشرور وخطايا ، وان يكن القتل والاغتصاب رمزين لها .

والمسئولية اذن اكبر كذلك من ان تكون مسئولية انتقام ، انها مسئولية موقف ازاء مفاسد العصر جميعا .. هذا هو الوضع الحقيقي لهاملت ، فماذا هو فاعل ، هل يمتشق السلاح في وجه مفاسد عصره ، أم يتردد وينكص ويغمض عينيه ؟

وهاملت في الحقيقة ليس هو اللامنتمي – على حد التعبير الجديد . الذي يرفض الانتماء الى قضية ، يرفض الالتزام بموقف انما هو المنتمي الى الخير والفضيلة والتقدم الا ان انتماءه هو مجرد انتماء فكري ، عقلي ، ولكنه عاجز عن ان يحول هذا الانتماء الفكري الى موقف عملي حاسم . وهذه هي مأساته ومأساة المسرحية كذلك .. وعندما يقف هاملت ليقول في مونولوجه المشهور : اكون أم لا اكون « او الحياة ام الموت هذه هي القضية » فانه في الحقيقة يعبر عن معنى اخر هو ان اقدم على فعل ، ام اتوقف وانكص هذه هي القضية .

ان القضية الجوهرية في هذا المونولوج ، ليست قضية حياة او موت ، وجود او عدم ، وانما هي قضية فعل ام لا فعل ، قضية اتخاذ موقف عملي ام النكوص عن هذا الموقف وتعليقه ؟ وفي هذا المونولوج يسوق هاملت حديثا بالغ الاهمية عن فساد العصر ، عن المظالم والرذائل السائدة فيه ، ويتساءل ، ما الموقف منها، ان يشرع السلاح في مواجهتها ، ام يتخلى ، وينام نوما أبديا ويريح نفسه من أعبائها ؟

وفي اكثر من موضع من المسرحية ، يشير هاملت الى هذا المعنى الشامل كذلك .

ان القضية اذن ليست قضية انتقام لمقتل اب ، وخطيئة أم ، واغتصاب عرش انما هي قضيه موقف ايجابي عن فساد العصر عامة . فهل يستطيع هاملت ، ابن عصر النهضة ، ابن الثقافه والتأملات العقلية ، ان يشرع سلاحه ؟ لقد اقسم امام شبح ابيه ان ينتقم ، ان يتخذ موقفا ايجابيا .. فهل فعل هذا . لقد اصطنع الجنون ، أو جن فعلا وسيان هذا أو ذاك ، فاشارته الى اصطناع الجنون لا تستبعد احتمال اصابته باضطراب فكري حاد بلغ به حد الجنون .

ثم قطع ما بينه وبين حبيبته الاثيرة الرقيقة اوفيليا . وحشد نفسه للمعركة الفاصلة . ولكنه ما زال يريد ان يتثبت من حقيقة الجريمة . ما زال يريد ان يتثبت ، وأن يقتنع اقتناعا عقليا كاملا . ولهذا يستعين باحدى الفرق التمثيلية لتؤدي امام الملك قصة مشابهة لقصة جريمته ، لم يراقب اثر القصة على وجهه ، على مسلكه ، وتأتي التجربة بما يؤكد ما قاله له شبح ابيه ، بما يؤكد ارتكاب الجريمة . والحقيقة ان استعانة هاملت بالفرقة التمثيلية تحمل اكثر من معنى . انها تعبر اولا عن ان هاملت المثقف ما زال يبحث عن دليل ، ما زال يريد ان يقتنع عقليا . وهاملت يتخذ من الفرقة التمثيلية ومن التمثيل وسيلة كذلك لاثارة عمه الملك ، للانتقام الجزئي منه ، ان يتخذ التمثيل ، لا الفعل المباشر وسيلة الى ذلك . وهاملت في الحقيقة يكاد يقوم بدور الممثل اساسا في اكثر من موقف في المسرحية ، بل يكاد يطفى هذا على شخصيته . وهو في الحقيقة ممثل ، يؤدي ويقدم النصائح والتوجيهات .

ولعل في هذا معنى اساسيا من معاني شخصيته ؛ انه يمثل ، يعيش الخيال ويمارسه ، اكثر مما يعيش الواقع ويمارسه . ولعل في هذا كذلك معنى من معاني طبيعته المثقفة . الانفصال في هذه الطبيعة بين الفكر والواقع ، بين التأمل والعمل.

على اننا اثناء الاستعداد للتمثيل ، نسمع من هاملت مونولوجا آخر ، يقارن فيه بين نفسه وبين الممثل الاول للفرقة . لقد ادى هذا الممثل دورا ، فانفعل به انفعالا شديدا ، واثار الانفعال الشديد كذلك في كل من شاهد اداءه . هذا رغم انه يمثل . يعيش الخيال ويمارس امرا موهوما ، فما بالك انت بهاملت لا تنفعل رغم ان ما شغلك ليس بالامر الموهوم ، وانما هو مأساة عنيفة حقيقية ، انها مقتل ابيك واغتصاب عرشه . هكذا يحدث نفسه ، ويدرك ابعاد مأساته . وهكذا كذلك تصبح هذه المسرحية الصغيرة سبيلا لتوضيح كثير من الافكار الاساسية في المسرحية الاصلية .

ثم تتاح لهاملت فرصة لقتل الملك ولكن الملك كان يصلي وهنا يتدخل عقله المثقف ؟ — لا ضميره الديني — ليحول بينه وبين تنفيذ ما يريد .. لو قتله وهو يصلي اذن لذهب الى العالم الاخر بغير خطايا ، فليتحين له فرصة اخرى .

ولكن في لحظة اخرى يقدم على الفعل ، يرفع سلاحه ويطعن في غير تدبير ولا تأمل ، يطعن انسانا يصبح خلف ستار ظنا منه انه الملك ينصت الى حواره مع أمه ، ولكنه لم يكن الملك ، كان بولونيوس ، مستشار الملك ، ووالد حبيبته اوفيليا. وتكون جثة بوليونيوس اول ضحية من ضحايا تردد هاملت ، ويرسل الملك

بهاملت في رحلة الى انجلترا ، مع صديقيه العزيزين روزنجر انتز وجيلدنسترن . ويكتشف هاملت في الطريق انهما يحملان رسالة بمقتله لدى وصوله فيستبدل بهذه الرسالة رسالة اخرى تقضي بقتل الرسولين ، صديقيه العزيزين .

وتسقط جثتان جديدتان . ان هاملت يمارس الفعل اذن ، ولكنه ليس فعلا اصيلا ، فراس الافعى لم يمسه بعد .

ويترك هاملت صديقيه لمصيرهما ، ويعود الى الدنمارك ، الى بلاده ، وفي طريق عودته يلتقي بجيش فورتنبراس امير النرويج . انه يزحف على راس اكثر من عشرين الف جندي ، لماذا ؟ من اجل قطعة ارض صغيرة في بولندا لا تساوي شيئا . ومرة اخرى يقارن هاملت بين نفسه وهؤلاء الجنود ، كما قارن من قبل بين نفسه والممثل الاول . ان هؤلاء الجنود يعرضون حياتهم للمشقة والموت من اجل قطعة ارض صغيرة ، من اجل قضية تافهة . اما هو فعلى عاتقه قضية كبيرة . ولكنه يكتفي منها بالكلام دون العمل .

ويعود الى الدنمارك ليلتقي بجثة اخرى . لقد جنت اوفيليا لمسلكه منها ولمقتل ابيها بوليونيوس ، ثم انتحرت . وها هو ذا جسدها الشاب يغتاله التراب

وعند مقبرة اوفيليا يلتقي بشقيقها لائرتس ، انه ينتظره لينتقم لوالده وشقيقته منه . انه رجل اعمال ومواقف . عندما علم بمصرع ابيه جاء على رأس جنوده واقتحم القصر اقتحاما وكاد ان يقتل الملك لولا ان الملك انبأه أن القاتل هو هاملت. انه وجه آخر مناقض لهاملتنموذج ايجابي غير متردد ،فيه شهامة وحسم . ولكن الملك يستعين به لقتل هاملت فيدبر مبارزة ودية بينهما ، ويتحايل حتى يكون سيف لائرتس مسموما . على انه يهيىء كأسا مسمومة كذلك فاذا نجا هاملت من سيف لائرتس لم ينج من الكأس . ويصاب هاملت بجرح من سيف لائرتس ويكتشف المؤامرة فيصيب صديقه لائرتس بذات السيف المسموم . وهكذا يضيف جثة جديدة الى قائمة الضحايا .. وتشرب امه من الكأس المسمومة ، وما تلبث ان تسقط كذلك . وفي النهاية يغمد هاملت سيفه في صدر قاتل ابيه ، ومغتصب عرشه وزوج امه ، وتسقط جثته الى جوار الجثث الاخرى ، وكان ينبغي أن تكون اول هذه الجثث وآخرها كذلك لو بدأ بها هاملت . ويسقط هاملت كذلك ولكنه قبل ان يموت يسمع خطوات جيش أمير النرويج فورتنبراس . فيبايعه على عرش ابيه ، على عرش الدنمارك .

وبهذا تنتهي المأساة وتكتمل وتعلن حكمتها العالية الباقية كذلك .

وما زال بعض النقاد ، يتساءلون لماذا تمتلىء المسرحية في نهايتها بكل هذه الجثث ؟ والحقيقة ان هذه الجثث المتناثرة هي كلمة اساسية من كلمات المسرحية. لقد تردد هاملت فكانت هذه النتيجة الفاجعة ، ولو لم يتردد هاملت منذ البداية هذا التردد الفكري لما كانت هناك غير جثة واحدة هي جثة قاتل ابيه . ولكنه تردد وغاص في تأملاته الثقافية المتعالية فكانت كل هذه الجثث . لقد قتل بيده بولونيوس والد اوفيليا حبيبته ، وقتل لائرتس شقيق اوميليا حبيبته ، واسلم للموت كذلك أعز اصدقائه روزانجراتس وجيلد نسترن .. وكان سببا في جنون

اوفيليا وانتحارها كذلك . ثم ماتت امه مسمومة ، ومات هو كذلك ، وانتقل عرش الدنمارك الى امير النرويج . حقا لقد مات القاتل كذلك في النهاية ، مات عمه الملك، ولكنه مات على جسر طويل من الجثث الحبيبة الاثيرة التي ما كان ينبغي ان تموت لولا تردد هاملت .

هذه هي المأساة اذن . ان تردد هاملت لم يحقن دما ، وانما ضاعف من انهار الدم والعذاب .

ولقد ادرك هاملت هذا . ادركه وهو يقارن بين موقفه البارد وتمثيل الممثل الاول الزاخر بالحرارة والانفعال ، ادركه وهو يتامل فورتنبراس امير النرويج على رأس عشرين الف جندي من اجل قطعة ارض تافهة ، ادركه وهو يتأمل شهامة لائرتس واصراره على الانتقام من اجل ابيه وشقيقته ، ادركه وهو يموت ولهذا حرص على ان يتخذ موقفا ايجابيا حاسما اكبر من مجرد قتل الملك القاتل ، ذلك هو ما بيعته لفويتنبراس وهي في الحقيقة ليست مجرد مبايعة على عرش ، وانما هي مبايعة على موقف ، على فلسفة ان صح التعبير . انها نقد ذاتي للمسلك المتردد وهي تسليم للبطل الايجابي .

ان مأساة هاملت اذن هي مأساة المثقف المتردد المصاب بانفصام بين فكره وارادته ، بين تأملاته ومواقفه العملية . ومسرحية شيكسبير هي دعوة بالاحداث والمواقف لا بالمواعظ والخطب الرنانة ، الى الفعل ، الى الايجابية الى الخروج من تأملات العصور الوسطى المحلقة ، الى مسئوليات عصر النهضة العملية دعوة الى ارتباط المثقف بقضايا عصره دعوة الى الانتماء ـ لا الفكري فحسب ـ بل النضالي كذلك دعوة الى موقف فعال من الشرور والمظالم والخطايا والمفاسد دعوة الى ارتباط الفكر بالواقع العملي .

ان هاملت لحظة حية صادقة في حياة كل انسان ، بل في حياة اشد الابطال بطولة ، ولكنه يصبح مأساة فاجعة عندما يخرج من حدود اللحظة ، من حدود الموقف الجزئي من حدود التناقض المؤقت الى الموقف الشامل والتناقض الدائم . هذه هي انسانية هاملت وهذه هي مأساته كذلك . ومن اجل هذا سيظل هاملت كلمة خالدة في تاريخ الادب والفن والانسان عامة . ولكن ما اكثر التفاسير والتحاليل التي تبعد مأساة هاملت عن حكمتها الحقيقية .

هناك من يجعل من هاملت نموذجا للمثقف كما ينبغي ان يكون عليه المثقف . ان المثقف مرادف للمتردد ، والتردد هو شرط الثقافة والفصام بين الفكر والمادة فصام أبدي لا سبيل الى ازالته . وهذا مفهوم مغلوط لا يمكن ان يستخلص من مسرحية شيكسبير الا بتجاهل كثير من معانيها الاساسية التي اشرنا اليها . ان مأساة هاملت ليست تسجيلا لطبيعة المثقف وانما هي كذلك دعوة بالاحداث الى ضرورة اللقاء بين المثقف والواقع العملي .

وهناك من يجعل من هاملت عشيقا لامه ، فيتصوره مصابا بعقدة أوديب ، وبهذا يفسر جنونه ، يفسر رقته المتناهية مع امه ، يفسر تردده ولقد اعتمد لورانس اوليفيه على هذا المفهوم الذي قال به العالم ارنست جونز في اخراجه لهذه

المسرحية اخراجا سينمائيا . ورغم روعة هذا الفيلم الانجليزي اخراجـــا واداء وتصويرا ، الا انه في الحقيقة لا يقدم جوهر المأساة جوهر الصراع فيها بين الفكر والواقع وانما يقدم صراعا اخر يغلب عليه الطابع العاطفي الخاص نتيجة لتعميق العلاقه بين هاملت وأمه . وفي تقديري ان هذا مفهوم فاسد . ان عدم المساس بالام في مسرحية شيكسبير عدم الاقدام على قتلها شأن المسرحية اليونانية القديمة ، ليس مجرد موقف مسيحي كما ذكرنا من قبل وانما هو كذلك ضرورة حتمتهـــا طبيعة المأساة وجوهر الصراع في هذه المسرحية . لو ان الام شاركت في مقتل الاب ، لو أنه كان على هاملت ان يخطط لمقتلهما كذلك ، لاخذت المسرحية مدلولا دراميا مختلفا للغاية . لقد حرص شكسبير على ابعادها عن جوهر الصراع ، ولكن المخرج الانجليزي تمسك بها ، وبهذا اشاع جوا عاطفيا خالصا . وعلى نقيض هذا تماما جاء الفيلم السوفيتي . وهو قمة كذلك من قمم الاخراج والاداء والتصوير والتعبير والتفسير ولكنه كاد أن يلغى تماما طابع التردد العقلي والتناقض بين الفكر والواقع في شخصية هاملت . لقـد كدت احس ان هاملت في هذا الفيلـم هـو صورة اخرى من صور أورست اليوناني القديم فليس هناك صراع داخلي ولا تناقض بل حسم وحزم وارادة قاطعة . حقا انه يزخر بالاضطراب الداخلي الحاد الـذي كان يعبر عنه غليـان امواج البحر وفورانها ولكنه لم يكن يعبر عن التردد العقلي ، عن الفصام بين الفكر والواقع ، كمصدر اساسي لمأساته ؛ بل كانت المأساة فـي هذا الفيلم ثمرة تناقض بين ارادته الفدية الحازمة وبين ظوف خارجية معاكسة . كانت المأساة في الفيلم مأساة انتقام . مأساة مسلك ايجابي تواجهه عقبات . لهذا كان وجه هاملت صارما حازما مصمما ، يكاد يعرف طريقه في حسم ووضوح .

والواقع ان الغاء التردد في نفس هاملت ، او الحد من هذا التردد ، لا يبرز مأساة هذه المسرحية . ولا يقدم حكمتها العالية . ولا يبرزها على نحو اكثر تقدمية او ايجابية .

بل لعل العكس هو الصحيح . بل أن ابراز الطابع السلبي في شخصية هاملت يتيح ابراز الدلالة الايجابية العامة للمسرحية . اكثر مما يتيحه طمس هذا الطابع السلبي أو الحد منه .

وما اجدرنا اخيرا ان ننتقل الى مسرحية هاملت التي اخرجهـا السيد بدير منذ أيام على مسرحنا العالمي .

ولا شك ان تقديم هاملت على مسرحنا عمل جدير بالتحية والتقدير . انـه تعبير عن نضج الحركة المسرحية في بلادنا . تعبير عن شجاعة القائمين بهـــا ، تعبير عن تطلعهم الثقافي . لقد تجنب المخرج المصري الطابع العاطفي الخالص الذي طغى على التفسير الانجليزي للمسرحية ، كما تجنب الطابع الايجابي الحازم الذي طغى على التفسير السوفيتي . ولهذا كان هاملت المصري اكثر موضوعية مـــن هاملت الانجليزي واكثر عاطفية من هاملت السوفيتي . هل معنى هذا أن المخرج المصري اضاف تفسيرا جديدا لمسرحية هاملت الى جانب التفسيرين اللذين قدمهما الفيلمـان السوفييتي والانجليزي ؟ الحق لا . لم يضف تفسيرا جديدا . ولكنه قدم

في الحقيقة مذاقا خاصا لهذه المسرحية في بعض مواضعها . كانت شخصية هاملت التي قام بأدائها كرم مطاوع يطفى عليها طابع الحزن ممزوجا بالاستعلاء الشخصي والزهو والاعجاب بالذات . كان هاملت المصري نشطا يتدفق حيوية وحرارة يتحرك في اتزان وينبض حديثه بايقاع متألق . لا يكاد يعبر عن الجنون مصطنعـا كــان ام حقيقيا . ولهذا قد يختلط عليك الامر في تحديد ملامح شخصيته . انه الحزن مثقلا بالاعتداد النفسي . كان ينقصه الاحساس بالصراع بالتناقض الداخلي . بالتأزم والتمزق بين الفكر والواقع . كان في طريقة ادائه وفي حركته حــزم واعتداد يكاد يخنق ما في كلماته من معاني التردد والحيرة . ولهذا كانت أروع لحظاته التمثيلية هي تلك التي يؤدي فيها ادوارا حادة حاسمة ايجابية : مثـل نصائحه وتوجيهاته للفرقة التمثيلية . وتعنيفه لامه . ومبارزته الاخيرة . ولقـد كدت في كثير من الاحيان ان احس به ممثلا يمثل على المسرح ، ولعل هذا احـد ابعاد شخصية هاملت كذلك . كما اشرنا . ولكن هل هذا الاداء يقدم تفسيــرا لهاملت ؟ انه على اي حال لم يقدم المعنى الجوهري الذي اراه لهاملت . لست اقلل من كفاءة كرم مطاوع الفائقة في التمثيل ولا من جهود المخرج سيد بدير . وانما أتساءل عن معنى ، ولا اجده .

ولقد استطاع المخرج المصري ان يقدم مذاقا محليا خاصا لشخصية بولونيوس جعله انسانا بالغ الحد من الطيبة والبساطة وخفة الدم . بل لقد اضاف على النص بعض اللوازم المتكررة . حتى يؤكد بها هذه الملامح له . ولهذا افتقدنا في ادائها ما تتسم به هذه الشخصية في النص من مكر ودهاء .

ولقد احسسنا في الاخراج المصري اهتماما بالغا بالمواقف الاخلاقية . مثـل شدة تعنيف هاملت لامه ، وكانت لهذه المواقف اصداء ناجحة في القاعة واستقبلها جمهور المشاهدين بالتصفيق الحاد . وقد كان هذا كذلك تعبيرا عن مذاق محلي في الادارة والتجسيد . وكان دور الام الذي قامت به السيدة زوزو نبيل عـلى درجة كبيرة من الجودة والاقناع . اما دور الملك الذي قام به محمد الطوخي فلقد عبر فيه عن المهابة وجلال الملك ، اكثر مما عبر عن تناقضاته ومعاناته الداخليــة نتيجة لارتكابه لجريمة القتل . وبداية افتضاح هذه الجريمة . كان وجهه المستقر المهيب اقوى دائما من وجه قاتل . ولم يهتم المخرج بشخصية بالغة الاهمية في هذه المسرحية هي شخصية هوارشيو ، صديق هاملت الاثير ، بل نموذج المثقف في عصره ، ووجه اساسي من اوجه هاملت نفسه . وكذلك لم تبرز شخصيات اوفيليا ولائرتس والقائد فورتنبراس رغم اهميتهما الشديدة في تفسير الاحداث . ولم تنج المسرحية كذلك في تقديم شبح الوالد المقتول . كانت الثغرة الملونة فــي الستارة الخلفية التي تمثل السماء ، نافذة بادية الافتعال ، يبدو من ورائها الشبح فلا يثير في الموقف كله اي احساس بالمهابة او الجلال . وكان استخدام مكبرات الصوت ملائما لتجسيد صوت الشبح . ولكنه لم ينجح في تجسيد المونولوجات المنفردة لبقية الشخصيات الحية ، وخاصة شخصية هاملت . لقد كاد استخدام هذه المكبرات ان يجمد الحركة والاداء المسرحي على المنصة ، وحرم الممثل من ربط الكلمة

بالاشارة ، حرمه من التعبير . ولهذا كنا ننصت اكثر مما كنا نشاهد .

على ان هذه الملاحظات لا تقلل من الجهد والذكاء اللذين بذلا في تقديم هاملت على مسرحنا . واذا لم نكن قد احسسنا في هذا الاخراج المصري تفسيرا يضيف جديدا الى بقية التفاسير الا ان الاخراج قد قدم كما ذكرت مذاقا محليا خاصا لمسرحية هاملت .

على ان مأساة هاملت ليست قضية هينة . انها ما تزال قضية تغري بالدراسة والبحث والتفسير . وفي تقديري ان جوهر هذه المأساة لم يقدم بعد : ولو صح – كما زعم – انها في جوهرها دعوة الى لقاء الفكر بالواقع ، لقاء التأمل بالنضال ، دعوة الى الثقافة الثورية بحسب تعبيرنا الجديد ، فانها ما تزال تنتظر مخرجا جديدا .

« المصور »
٢٢ يناير ١٩٦٥

ماساة الانسان الطيب

ماذا يستطيع الانسان الطيب ان يفعل في غابة الشرور ؟ ستصبح طيبته ماساة، ستتألق داخل نفسه انبل المشاعر ، ولكنها ستصطدم في العالم الخارجي بابشع العقبات . ومن هذا الصدام بين الداخل والخارج ، بين الارادة والتحقق ، بين الشعور والفعل ، تتفجر ماساة الانسان الطيب . ذلك ان الطيبة ليست مجرد قيمة اخلاقية كامنة في النفس ، بل هي فعل وسلوك ، هي موقف عملي من الحياة والاخرين ، وهي بذل وعطاء بغير مقابل . ولهذا فالطيبة ماساة ، في عالم تسوده قوانين الشر .

وما الانبياء والمتصوفة والنساك والشهداء والمصلحون والثوار الا دعاة الخير والطيبة في عالم الشرور . بعضهم دعا بالكلمة والقدوة ، وبعضهم نأى بنفسه رافضا معتزلا ، وبعضهم حمل السلاح دفاعا عن الخير نفسه ! وما اشد ما لاقوه جميعا — على تنوع دعوتهم — من صنوف العذاب ومضوا — كما يقول الشاعر — والشر باق على حاله في دنيانا ، والطيبة لا تزال ماساة ومحنة .

وفي عصرنا الحديث تطل ماساة الانسان الطيب على نحو جديد . ذلك انه عصر الانسان العادي . الانسان الطيب .

ملايين البشر من البسطاء ، وذوي النوايا الطيبة ، تستيقظ وتتحرك لتفرض ارادتها الطيبة على غابة الشرور . على اننا لا نزال نجد كلمة الطيبة في كثير من لغات العالم مرادفة للسذاجة وقلة الخبرة بشئون الحياة ، وهو معنى مستمد من منطق الشر الذي ما زال سائدا في عالمنا ، ولكنه في الحقيقة معنى مزدوج ، يحمل في طياته دعوة خفية الى ان تصمد الطيبة في مواجهة هذا العالم الشرير وان تتسلح له . وفي الفكر والادب الحديثين ، يطل وجه الانسان الطيب . بحثا عن خلاص فينبض قلبه في القصص وتتحرك شخصيته على المسرح ، وتفيض احزانه في الشعر ، وتدور حوله المذاهب الفلسفية . وكما يختلف المفكرون والادباء حول مدلول الخير ومنهج تحقيقه في عصرنا . يختلف كذلك موقفهم من الانسان الطيب الانسان الطيب في عالم غير طيب ، هو محور الماساة في ادب ديستيوفسكي .. انسانه الطيب ، يسكر ويقامر ويقتل ويلحد ثم يجد خلاصه الاخير في الحب وفي المسيح . اما الانسان الطيب عند نيتشه فهو ضعف ومذلة ، لا مكان له في مواكب البشرية الصاعدة نحو الانسان الاعلى . وفي اقاصيص تشيكوف ومسرحياته يستشهد الانسان الطيب في صمت واباء . ولكنه يحلم بعالم جديد . وفي روايات

رومان رولان ينسج الانسان الطيب ملحمة العصر كله في معاناة صادقة وبطولـة خافتة . وقد نجده اصلاحيا عند برنارد شو يبدد طاقته في اعمال خيرية ثم لا يلبث ان يتبين بطلانها ، كما نجده ساذجا خائرا مغلوبا على امره عند سومرست موم . ثم نجده اخيرا عند برتولت برخت يتحايل للدفاع عن طيبته ، فيسلحها بالشر احيانا لحمايتها من عالم الشر المحيط بها وبه ، بل ترتفع دعواه وتنشط ارادته لاقتلاع الشر من جذوره .

هذا هو الانسان الطيب عند برخت وهذا هو بحق الانسان الطيب في عصرنا الراهن .. لقد اصبحت طيبته معركة نضالية حادة من اجل الطيبة نفسها ، معركة لتغيير العالم ، لاعادة بنائه من جديد .

ان تغيير العالم لن يتحقق بالتمسك بالاخلاق الطيبة ، او بالتسلح الخلقي ـ كما تزعم بعض الحركات الاجتماعية الامريكية ـ وانما بالتغيير الفعلي للعالم ، تغيير نظامه القائم على الاستغلال والاستعباد . واقامة نظام اجتماعي جديد ، يكفل ازدهار الطيبة والخير والرفاهية للناس جميعا . هذه هي بعض الافكار التي تثيرها في النفس مسرحية « الانسان الطيب في ستسوان » لبرتولت برخت التي تقدمها فرقة مسرح الحكيم .

ولعل هذه المسرحية ان تكون من انضج اعمال برتولت برخت . انها من اواخر اعماله ، واشدها تعبيرا عن فلسفته الفنية والفكرية على السواء . وبرغم طابعها التعليمي ، فانها تحتفظ بمستوى رفيع من التماسك والوحدة الفنية والحـدة الدراميـة .

ويجسد برخت افكاره التعليمية في احداث غاية في الوضوح والبساطة . آلهـة ثلاثة يهبطون الى الارض . بحثا عن انسان طيب ، ويتمثل بحثهم عن الانسان الطيب في بحث عن انسان يقبل ان يؤويهم في داره حتى الصباح . وتوصد الابواب جميعا في وجوههم الا باب شن تى . وهي امراة تعيش على بيع جسدها . ولكنهـا تضحي بواحد من زبائنها رغم حاجتها الملحة الى المال ، لاستضافة الالهة الثلاثة . وفي الصباح يشكرها الالهة على طيبتها . فتسارع بأن تكشف لهم عن حقيقتها ، ولكنهم يؤكدون لها بانها امراة طيبة ، وينفحونها الف دولار على ما اسدته لهم من خدمة ، ويطالبونها ان تتمسك بطيبتها .

ولهذا تمتنع شن تى عن الاتجار بجسدها ، وتشتري بالمبلغ الذي منحه لها الالهة دكانا لبيع السجائر ، ولا يلبث الفقراء ان يتواكبوا على دكانها طمعا فـي مساعدتها ولا تدخر شن تى شيئا في سبيل ذلك ، انها تمنحهم كل ما يطلبون ، الارز ، والسجائر والمال والمأوى .

ولكن هل يدوم الحال على هذا المنوال ؟ لا .. انهـا تمنح كل شيء ولا تكسب شيئا ، لا احد من الزبائن يقبل على دكانها بسبب سمعتها السابقة ، وفضلا عـن هذا فان على الدكان مستحقات مالية ، لا تستطيع سدادها ، وهكذا تصطدم طيبة شن تى بالنظام الاقتصادي السائد من حولها ، وما يفرضه عليها من التزامات ، ومن هذا الصدام بين الرغبة في فعل الخير وبين التزامات القانون الاقتصادي

السائد يتفجر الصراع . هل تتخلى شن تى عن طيبتها ، عن مساعدة الفقراء وتتماشى مع اصول المتاجرة ، والتزاماتها ، او تتمسك بهذه الطيبة فتفقد دكانها وتعود بهذا مرة اخرى الى المتاجرة بجسدها .

وتتحايل شن تى للخروج من هذا المأزق فتتزيا بزي الرجال وتضع قناعا على وجهها وتتخذ شخصية مزعومة هي شخصية ابن عم لها يدعى شوى تا ، وبهــذه الشخصية وبهذا القناع تأخذ في حماية تجارتها من الانهيار ومواجهة التزاماتهــا المالية . وبهذه الشخصية وهذا القناع ، تتخذ من الفقراء موقفا حاسما خاليا من طيبة شن تى ، فتطردهم من دكانها وتمتنع عن مساعدتهم . وهكذا تستتب الــى حد كبير شئونها التجارية ، الا انها تعاني من هذا الازدواج بين طبيعتها الطيبــة التي تتمثل في شخصيتها الاصلية ، وبين طبيعتها المصطنعة الشريرة التي تتمثل في قناع شوى تا ، وبين الطبيعة الطيبة والقناع الشرير تتمزق شن تي ويتناقض مسلكها من تجارتها ومن الاخرين .

بطبيعتها الطيبة تغدق على الناس ، وتقع في حب طيار عاطل عن العمل . وبالقناع الشرير تعود فتقبض يدها عن الناس ، وتقبض قلبها عن الحب . ولكن هل تستطيع مواصلة هذه الحياة المزدوجة . انها تلبس القناع الشرير عندما تتفاقم مشاكلها المالية ، وعندما تكتشف ان حبيبها رجل نصاب يريد ابتزاز نقودها ، ولكنها سرعان ما تعود الى طيبتها وطبيعتها ، فتسخو على الفقراء ، وتستسلم لحبيبهــا وتتفاقم مشاكلها من جديد فتتذرع بالقناع الشرير لمواجهتها بحسم ، فتتستر على سرقة ، وتستغل الفقراء في مصنع تقيمه لصناعة الدخان وتجعل من طيارها الاثير مشرفا قاسيا عليهم ، وتواجه التزاماتها العملية والادارية والمالية ـ وراء القناع ـ بحسم وفظاظة . وينقسم الناس بين محب لشن تى ومبغض لشوى تا ولكنها لا تأبه بهذا ، وانما تواصل حياتها المزدوجة رغم ما تعانيه من مشقة . فالطفل فــي بطنها يكبر ، والعاملون من حولها يزدادون سخطا عليها .

وهنا تأتي الالهة الثلاثة في شكل محكمة ليتعرفوا على مصير شن تى وتصرح لهم شن تى بالحقيقة ، لقد اضطرت الى القناع الشرير لحماية تجارتها ، وطيبتها معا ، وتؤكد لهم انها لن تستطيع ابدا ان تحافظ على طيبتها في هذا العالم بغير شخصية شوى تا ، بغير قناعها الشرير .

ولا تنتهي المسرحية بحل محدود ، بل بسؤال كبير عن السبيل لحماية الانسان الطيب ، هل يتغير الناس او يتغير العالم . وتتجه المسرحية بهذا السؤال الــى المشاهدين للاجابة عنه . والاجابة التي توحي بها المسرحية هي ضرورة تغيير العالم ، فهذا هو الطريق الحق للانسان الطيب .

ولقد قدمت فرقة مسرح الحكيم هذه المسرحية على مستوى عال من الفهم والدراية والاتقان ، بل لست مغاليا ان قلت انها قدمت عرضا من انضج وارفــع العروض المسرحية في بلادنا .

لقد استند المخرج الفنان سعد اردش على ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي هذه الترجمة غير المسرحية لهذه المسرحية ، ولكن تخفف من بعض ما تتسم به هذه

الترجمة من جفاف ، واستعان بالشاعر صلاح جاهين لترجمة الشعر ، وبالفنان سيد مكاوي لتلحين اغاني الرجال والمجموعات ، وبالفنانة عواطف عبد الكريم لوضع موسيقى المسرحية وتلحين بعض اغانيها .

وكان الشعر وكانت الالحان وكانت الموسيقى عامة تعميقا اصيلا لروح المسرحية وفلسفتها ، كما استعان بالفنانة سكينة محمد علي لوضع ديكور المسرحية وملابسها، وكان الديكور — بوجه خاص — جزءا عضويا من المسرحية ، يجسد معانيها الجوهرية، ويقيم خلفية عميقة الايحاء بالغة الجمال .

اما الاداء فكان قمة من قمم الاخلاص والفهم والاجادة .

قامت سميحة ايوب بالدور المزدوج بشن تى وشوى تا ، فأدت كليهما في خفة واقتدار . كانت تتنقل بين الشخصيتين في بساطة ، وكانت تتجسد كلا منهما تجسدا كاملا يكاد يخفي تماما حقيقتها . لم يكن الاختلاف اختلاف زي او صوت ، بل اختلاف شخصية بكل ما تعنيه الشخصية من معالم اساسية عميقة . انه اعظم ادوارها على المسرح ، تألقت فيه مواهبها النادرة ، وتنوعت فيه كفاءتها التمثيلية بين مواقف بالغة التناقض ، من الرهافة الشعرية التي تسيل عذوبة ورقة ، الى الخشونة الجهمة المثقلة بالاوامر والنواهي ، الى ما بين هذين الطرفين المتناقضين من درجات نفسية متداخلة متشابكة .

وقام فاروق نجيب بدور وانج السقا وهو دور معقد للغاية ، يجمع بين الواقعية والرمزية ، وقد اداه فاروق نجيب اداء بارعا . وكان ركنا اساسيا من اركان هذا البناء الفني الشامخ وكذلك كان عزت العلايلي في دور الطيار ، يؤدي دوره في خفة وبساطة نادرين ، لا تكاد تحس بأنه يمثل يتنقل في اقتدار بين المستويات المختلفة لدوره .

وما اكثر الاسماء الاخرى التي شاركت في نجاح هذا العمل ، مثل محمد عبد المجيد وحسن شفيق وعبد العزيز ابو الليل ، وعادل بدر الدين وعز الدين اسلام وحسين الشربيني وغيرهم . ويقف وراء هؤلاء جميعا الفنان الكبير سعد اردش وما احب ان اشيد فحسب بما يكشف عنه هذا العمل الفني العظيم من جهود كبيرة خارقة ، للدراسة والتدريب ، وتحريك المجموعات ، والتنسيق بين المعالم الحركية والصوتية والبصرية والتشكيلية للمسرحية ، وانما احب ان اشيد كذلك بوجه خاص بالزاوية التي اختارها سعد اردش لاخراج هذه المسرحية لبرخت . لقد استطاع اولا ان يحقق توازنا حيا بين المأساة الخاصة لشن تى وبين الملابسات الموضوعية والاجتماعية المحيطة بها .. فلم يبرز المأساة الخاصة على حساب هذه الملابسات الموضوعية ، ولم يبرز هذه الملابسات الموضوعية على حساب المأساة الخاصة ، وانما نسج بناء متوازنا متفاعلا من كليهما .

ولقد استطاع ثانيا ان يتجنب التفسيرات النظرية المجردة لمسرح برخت ، وأن يحتفظ له بجوهره الدرامي . فبرغم ما يتسم به مسرح برخت من حرص على المباعدة او الاغراب ، وكسر للايهام المسرحي واثارة لفكر المشاهد على خلاف المسرح الارسطالي الذي يتسم بالحرص على أن يدمج المشاهد اندماجا وجدانيا في

المسرحية . تحقيقا لنظريته في التطهير ، فـان مسرح برخت لا يلغـي المشاركـة الوجدانية ولا يزيل الايهام المسرحي نهائيا ، ولا يكتفي باثارة الفكر وحده ، ولا يقضي بذلك على الروح الدرامية وانما يحرص مسرح برخت على التركيز فحسب على اثارة الجانب الفكري وابرازه ، وتخليص المشاهد من الاستغراق الوجداني الكامل.

ولهذا فمن الضروري ان تتوفر المشاركة الدرامية في مسرح برخت ، مع كسر هذه المشاركة الدرامية ، بالتركيز على جانب التعقل .

انه ليتضمن طرفين اساسيين ، هما المشاركة الوجدانية ، واليقظة العقلية معا ، مع التركيز على الطرف الاخير . ولهذا فان التضحية باحد هذين الطرفين هما اهدار لمسرح برخت . فالتضحية بالمشاركة الوجدانية ، ستقضي على الطابع الدرامي ، بل الفني لهذا المسرح ، والتضحية باليقظة العقلية ستجعل منه مسرحـا ارسطاليا عاديا .

ولقد استطاع سعد اردش ان يوازن بين الجانبين معا في اغلب الاحيان ، فاتاح لنا ان نستغرق في الدراما دون ان نتلاشى فيها ، وان نمزج وجدانيا مـع احداثها ، دون ان نفقد قدرتنا على التأمل والتعقل .

وقدم لنا بهذا عملا فنيا رائعا حقا وممتعا حقا جديرا بالتهنئة والتقدير .

« المصور »

١٧ فبراير ١٩٦٧

ثلاث مسرحيات ومأساة واحدة

شيء جديد يجري على بعض مسارحنا في هذه الايام . المثقفون في بلادنا ، يزيحون الستار عن مسرحيات هي بعض حياتهم ، هي بعض اعماقهم ، هي بعض جراحهم . انهم يكشفون عن دفائنهم واسرارهم ، ويتطلعون الى النصاعة والصدق والخلاص .

ان ازمة المثقفين لم تعد موضوعا ــ كما كان ــ يناقش فحسب بالمقالات على صفحات الجرائد والمجلات ، بل اصبح احداثا درامية تجري على منصة المسرح كذلك .

لقد شاهدت خلال الاسابيع الماضية ثلاث مسرحيات كان الماضي والمستقبل يتصارعان صراعا حادا ، ويحاول كل منهما ان يستغرق الاخر تماما ، في غير مساومة او حلول وسطية ، على ان المأساة في هذه المسرحيات الثلاث لا تكمن في الموضوع المعالج فحسب ، بل في منهج معالجة هذا الموضوع كذلك .

والمسرحيات الثلاث هي خيال الظل للدكتور رشاد رشدي ، وطيور الحب لعبد الله الطوخي ، والحصار لميخائيل رومان ، ولن اقف طويلا عند المسرحيتين الاوليين وانما اعرض لهما سريعا تمهيدا للمسرحية الثالثة . .

والمسرحية الاولى للدكتور رشاد رشدي تصور في الحقيقة حالة عصابية مرضية ، ان بطل المسرحية يعاني حالة من حالات تثبيت الماضي ، وسيطرته على الحاضر . ان هذا الماضي بما فيه من خيانة يلاحقه لا باعتباره ذكرى اليمة ، وانما باعتباره منظارا ، واطارا وقيمة ، يرى بها كل شيء من حوله ، يرى بها الحاضر والمستقبل .

والمسرحية تقول للناس ، حذار أن تنبشوا الماضي ، ان نبش الماضي يقلقل الحاضر ويفسد المستقبل . والمسرحية تنتهي بتطهير بطلها من ماضيه . ولكنه تطهير لا يقبله علماء النفس العارفون بحقيقة العصابيين ، ولا يقبله علماء المسرح العارفون بأسرار الدراما انه يتخلى عن عصابيته بوثيقة . بدليل مكتوب ، يثبت سوء ظنه ، يؤكد له ان ما ظنه جريمة لم يكن جريمة .

ان التغيير النفسي والفكري والدرامي في نهاية المسرحية يتحقق عن طريق معلومات تأتي بطريقة مفاجئة وعابرة في نهاية المسرحية .

واذا كانت المسرحية تسخر ــ بحق ــ من الذين يعيشون في الماضي وعلى الماضي ، ولا يستطيعون بهذا مواجهة الحاضر ، ومعالجة المستقبل وتقدم لهذا نماذج

مرضية لا يتحقق خلاصها لانها ما نفضت عنها ماضيها ، فأفضى بها هذا الى الجريمة او التحلل ، الا ان الطريقة التي استطاع بها بطل المسرحية ان يبلغ الخلاص وان يتطهر من لعنة الماضي ، كانت كما ذكرنا طريقة مفتعلة .

ان التحرر من الماضي لا يتحقق بأن تثبت ان الماضي كان ناصعا لا شائبة فيه، او ان الحاضر نظيف لا شبهة فيه ، بل يتحقق بالاقتناع بأنه على الرغم من ان الماضي ليس ناصعا والحاضر ليس نقيا ، فان المستقبل ليس من الضروري ان يكون كذلك . وعلى هذا فان نبش الماضي ليس بالضرورة سبيلا مرضيا ، بل لعله أن يكون سبيلا صحيا . فالمهم هو التعرف عليه بكل ابعاده الخيرة والشريرة ، المهم هو فهمه ، وبهذا يكون فهم الماضي طريقا للخلاص ، وليس الطريق هو تجاهله وطمسه

أما المسرحية الثانية طيور الحب فهي تعبر عن علاقة من نوع آخر مع الماضي. ان الماضي في هذه المسرحية ليس هو الجريمة ، وانما هو البطولة ، اما الحاضر فهو الضياع . الماضي يمثل النضال والانتماء والثورية والسجن . أما الحاضر فيمثل الفراغ والتوقف عن العمل وفقدان الهدف والبحث عن موضوع . ان المسرحية تصور نموذجا لبعض المثقفين الذين كان لهم دور ثوري في المجتمع ، ثم تناقضوا مع ثورة ٢٣ يوليو ، فعزلتهم عن المجتمع لفترة ، ثم عادوا ليجدوا آمالهم تتحقق دون مشاركة منهم .

وهنا تنفجر المأساة ؟ ماذا افعل بحياتي . ان الثورة تتحقق بدوني .. وهنا يتجه بعضهم الى الحياة في ذكريات الماضي ، والتطلع الى حدث كبير ، يملأ عليهم حياتهم الحاضرة الرتيبة ، وقد يكون هذا الشيء حبا ، او تحللا او انتظارا عقيما . ويفضي هذا الموقف بشخصيتين في المسرحية الى التسكع خارج بيت الزوجية ، خارج قيم المجتمع بحثا عن الهام زائف دون جدوى . والى جانب هذين النقيضين الضائعين وزوجاتهم هناك زوجة اخرى تعيش في غير حب مع زوجها وتبحث عن معنى لحياتها ، وتكاد ترتبط بأحد هؤلاء المثقفين ارتباطا عاطفيا . على ان الامر ينتهي بها الى ترك بيت الزوجية كذلك بحثا وانتظارا لحياة جديدة لا تعرف كنهها !

وكما حسمت هي الموقف وغادرت بيت الزوجية ، يحسم المثقفان الضائعان الموقف كذلك يعودان الى بيت الزوجية ، والمسرحية وان كانت تنبض ببعض القيم التي تعيش في مجتمعنا الراهن ، الا انها لا تستوعب موضوعها بكافة ابعاده وتكاد تقدمه من زاوية واحدة قاصرة ، وفضلا عن هذا فانها لم تحسن معالجة هذا الموضوع من الناحية الفنية ، بل المسرحية تكاد تكون خالية تماما من البناء الدرامي، ليس ثمة احساس بنهاية للمسرحية او باكتمال لموضوعها . وعودة البطلين الى بيتهما لا تحس فيها ببطولة العودة ، ولا بحرارة الخلاص من ازمة ، لا نحس بها احساسا دراميا ، اننا نحس بمنطقها ولكننا لا نعانيه فنيا .. اما الزوجة التي غادرت بيت الزوجية بحثا عن معنى ، عن حب، فتغيب عنا ، ولانحس لغيابهااكتمالا فكريا او فنيا في بناء السرحية

والمسرحية يغلب الحوار والحديث فيها على احداثها ، ويطغى على مواقفها ، ولا نكاد نتعرف على حقيقة المأساة فيها الا في نصفها الاخير ، وتأتي معرفتنا بها

بطريقة اخبارية خالصة .

وهذه المسرحية الثالثة الحصار لميخائيل رومان تصور كذلك أزمة كتـــاب وفنانين يبدون حالة ملل وضجر وتوقف عن العقـل والانتماء ، وفقـدان الهدف واستخفاف بكل قيمة . لا شيء يهم ، لا شيء مقدس ، انهم يعملون في صحيفة . ويلح عليهم العمال انتظار الاخبار . وتأتي الاخبار ، وهي اخبار خطيرة للغاية ، آلاف من البشر تموت ، تفرقها الفيضانات ، ومؤامرات استثمارية لالتهام الشعوب. ولكنهم لا يحفلون بشيء . لا شيء مهم . بلغ احدهم وهو « علي » قمـة اللامبالاة واليأس . وهو كاتب متوقف عن الكتابة لا يجد موضوعا . يعيش مع امه المريضة . وينزف مرارة وضياعا وسخرية سوداء . اما الاخر وهو مجاهد فقد شارف حالة « علي » ،وهو متزوج من امرأة هي مصدر ما يعانيه . انها امرأة لا تحترم الفـن والادب ، لا تحفل بغير بيتها ، واثاثها ، وهي تدفعه الى العمل ، اي عمل ، وعلى اي نحو ، من اجل ان يملأ البيت رغدا ومتعة . هو مستسلم لها عاجز عن مقاومتها رغم احساسه بالضياع . اما الثالث فهو عبد الغفار . ومنذ بداية المسرحية نعرف انه بطل من ابطال بور سعيد عائد منها منذ فترة غير بعيدة . ولكنه في هذه الايام التقى بمومس تدعى فريدة . فتزوج منها . لماذا ؟ هل هو تنكر لبور سعيد ، هل هو نسيان الماضي ؟ وهو في الحقيقة لا يختلف كثيرا رغم ماضيه البطولي — عن حالة الضياع التي يعانيها صديقاه . والمسرحية من ثلاثة فصول . والفصلان الاول والثاني تأكيد والحاح على حالة الضياع والتفسخ وفقدان القيمة والهمة التـــي يعانوها هؤلاء المثقفون ولا تكاد نعرف بحق سر مأساتهم هذه . لماذا لا ينتمون ، او لماذا يتنكبون طريق ماضيهم ؟ ما سر مأساة « علي » مثلا ؟ اننا لا ندرك فيه اعماقا فلسفية كنماذج الوجوديين مثلا . وانما نبصر فيه حالة مرضية . انـه غير مبال ، فاقد للهدف والقيم ، ولكنه حزين ، ضائق بحياته ، لا يعاني احساسا بعدم الاكتراث رغم تعابيره المظهرية . انه رغم هزله جاد للغايـة في احساسه بمأساته . ماذا يمنعه من الخروج منها ؟

اما صديقه مجاهد فهو فنان اخر . أزمته ومأساته هي زواجه من تلك المرأة التي لا تفهم في الحياة الا وجهها النفعي فحسب . وهو يدرك هذه المأساة . ولكن ارادته اعجز من ان تحقق له خلاصا منها . انه مرتبط بها بالعجز ، بالشلل النفسي بفقدان الارادة . هل هذا يمكن ان يفسر لنا مأساته . أم هي رمز للسلطة وهو رمز لفقدان الحرية في اطار سلطة طاغية ؟انه كذلك لا يقدملنا الابعاد الحقيقية لمأساته، مأساة الكاتب الذي يعاني من طغيان سلطان زوجته ، وفقدان ارادته الحرة .

اما عبد الغفار فهو مشكلة بالغة التعقيد في هذه المسرحية . مأساته التي توحيها المسرحية طوال الفصلين الاول والثاني انه بطل من ابطال بور سعيد وانه قد نسي بطولته ، وتخلى عنها بزواجه من فريـــــدة المومس . فاذا كان الفصل الثالث ، اخذ عبد الغفار يكشف لنا فجأة عن شيء جديد في المسرحية ، ما كان له في الفصول السابقة من اشارات او رموز اللهم الا بطريقة هامسة للغاية لا تكاد تسمع . انه ليس بطلا ، ولم يكن بطـــــلا ، بل انه احد الهاربين من معركـة

بور سعيد . هذا هو سره الذي يغلق عليه صدره . وثمة سر آخر نصطدم به في الفصل الثالث كذلك ، ذلك ان فريدة قد تزوجت به باعتباره بطلا ، تزوجت منه لتتطهر من دنسها . فماذا تفعل لو عرفت حقيقته ؟

والى جانب هذين الامر يبرز طفل ! انه ابن فريدة من انسان لا تعرفه . انه ابن ماضيها في الحقيقة ، ورمز لهذا الماضي المشين واستمراره في الحاضر .

وعبد الغفار لا يستطيع ان يواجه هذا الطفل . لا يستطيع ان يقبله في بيته . ولهذا يصر ان تختار واحدا منهما ، هو او الطفل . ان عبد الغفار يجد في الطفل كذلك رمزا لماضيه هو ، رمزا لجبنه وتخليه عن المعركة . وهو اذ يرفضه فهو يرفض ماضيه بقدر ما يرفض ماضي فريدة .

وفضلا عن هذا وذاك ، فهناك بدوي . من بدوي هذا ؟ انه اسم يتردد منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، ولكنه لا يظهر ابدا . انه بطل بور سعيد الحقيقي ، وهو الوجه الآخر لماضي عبد الغفار ، انه البطولة الناصعة المستمرة . وهو يقوم بدور البطولة الخلفية البيضاء وراء تلك الشخصيات المأزومة المهزومة طوال المسرحية . وهو يذكرنا بشخصية من هذا القبيل في احدى مسرحيات الكاتب الاميركي التقدمي اوديتس عن الاضراب « في انتظار لِفتي » .. او « في انتظار اليسار » كما تترجم احيانا . المهم ان شخصية بدوي هذه هي النقيض لشخصية عبد الغفار وهي التجسيد الحقيقي بل المثالي للخلاص والشرف والبطولة . عندما يثور عبد الغفار على ماضيه يثور كذلك على بدوي ، وعندما يقرر في نهاية المسرحية ان يمضي ليناضل يصبح بدوي وبور سعيد اغنية على شفتيه .

ولكن الى أين تمضي بنا المسرحية خلال هذا كله ؟ ان عبد الغفار يصرح لفريدة بسره ، كما تصرح له فريدة بسرها . لقد اسلمت مناضلا للبوليس عام ١٩٤٦ ومن يومها وهي تمتهن الدعارة تعبيرا عن احساسها بالقذارة ، وهي تزوجت منه اخيرا رغبة منها في التطهر ، على ان فريدة عندما تعرف حقيقة عبد الغفار تؤكد له ان في مقدورهما ان يواصلا حياتهما معا ، وانها تحبه اكثر مما مضى . ولكنه يرفض ، فلا حياة بينهما وهناك هذا الطفل ، هذا الماضي ، هذا الشر المفضوح ، هذه البطولة الخائبة .

ويمضي عبد الغفار ليتطهر باللحاق ببدوي ، بالمعركة ، بالنضال ، بالالتحام من جديد . اما صديقه علي فلا نعرف له مصيرا اللهم الا استمرار حياته الضائعة السابقة . اما مجاهد فهو بين براثن زوجته .

اما فريدة وابنها فان ستار الختام ينزل عليهما وهي تحتضنه وتبكي .

والمسرحية وان تكن تتكلم عن بور سعيد الا انها قد ترمز الى غير بور سعيد . انها ترمز بشكل عام الى الساحات التي تمتحن فيها بطولات المناضلين ، وما اكثر الرموز في المسرحية التي تشير الى اكثر من ساحة . حسنا ... ماذا تقول المسرحية ؟

انها ببساطة تدين الفراغ وعدم الانتماء . تدين الجبن والتخلف والضياع . وهي تقول ان الاستبداد ، ان الطغيان ، ان انعدام الحرية ، سواء في البيت

او المجتمع ، يولد الاحساس بالجبن . وانه لا خلاص للانسان بغير الحرية، بغير النضال . وفي هذا المعنى قد لا تختلف هذه المسرحية عن مسرحية « اللحظة الحرجة » ليوسف ادريس التي عالجت نموذج الجبن كذلك في معارك بور سعيد. الا ان هذه المسرحية تخرج من نطاق نموذج الجبان والخلاص النفسي الذي عالجته مسرحية يوسف ادريس الى قضية الانتماء الاجتماعي والنفسي والفكري معا .

على انمسرحية « الحصار » تعبر عن فلسفتها بطريقة بالفة التعقيد والتجريد حيث لا مبرر لذلك . والتعقيد في المسرحية ليس تعقيدا في التعبير ، في الحوار، فتعبير المسرحية وحوارها بالغ السلاسة والتدفق والحيوية والذكاء .

ولكنه تعقيد في البناء ، تعقيد في المعمار العام للمسرحية .

الفصلان الاولوالثاني ليسا غير تأكيد لمعنىواحد هو فقدان الهدفوالتفسخ والضياع . لا جديد ولا اضافة في الفصل الثاني بل دوران ودوران . والفصلان يمكن ان يكونا فصلا واحدا متعدد المشاهد ، اما الفصل الثالث فجانب منه هو امتداد كذلك لنفس المعنى الذي يؤكده الفصلان الاول والثاني . اما بقيته فهو كشف مفاجيء لسر عبد الغفار ، سر جبنـــــه ، وسر فريدة ، سر تسليمها احد المناضلين لرجال البوليس . والسران ينكشفان في هذا الفصل ويدخلان كذلك في هذا الفصل .

طوال الفصلين الاول والثاني نتصور ان مأساة عبد الغفار هي انه بطل تنكر لماضي بطولته . ثم نفاجأ في الفصل الاخير انه خال من البطـــولة ، بل جبان . وهكذا تحمل نهاية المسرحية موقفا جديدا لا مقدمات له . ولهذا فالمسرحية غير متماسكة من حيث البناء بين فصليها الاول والثاني وفصلها الثالث .

وفضلا عن هذا فان المسرحية تنتهي من الناحية الفلسفية ، ومن الناحيـــــة الدرامية كذلك نهاية لا مبرر لها ، ولهذا لا تثير اي نبض بالاقناع او الانفعال .

ذلك انه عندما ينكشف السر بين عبد الغفار وفريدة عندما يتكاشفان ، يصبح الانفصال الفاجع بينهما امرا لا مبرر له ولا ضرورة تحتمه . ولهذا ، بل لعل لحظة المكاشفة الاخيرة هي لحظة زواجهما الحقيقي ، لحظة لقائهما المتجدد ، لحظـــة تعميدهما بالصدق والشرف والبطولة . انها لحظة انطلاق مشترك الى بطـولة مشتركة . ان بطولته الحقيقية ، وان خلاصه الناصع انما يتحقق في تبنيه لطفلها، لماضيها ، وجعله هذا الماضي مستقبلا رائعا .

اننا من الناحية الدرامية لا نستطيع ان نجد في الطفل بشاعة ماضي فريدة ، ولهذا لم نجد في رفض عبد الغفار للطفل اي بطولة ، واي خلاص . ان الطفل في الحقيقة لا يصلح ابدا رمزا لشيء مرفوض لا من الناحية الفلسفية ولا منالناحية الدرامية . ولهذا فعندما يغادر عبد الغفار المسرح ، في النهاية ، لا يغادره بطـلا كما يتصور مؤلف المسرحيـــــة ، وانما يغادره رجلا غير مفهوم ان لم يكن قـــد غادره نذلا !

ثم نتساءل بعد ذلك : ما مصير علي ؟ الا يستطيع علي بأحزانـــه الصادقة ،

باحساسه الصادق بالضياع ، ان يجد طريقه الى الناس ، الى العمل ، الى النضال والقيم ، الى الخلاص ؟ وما مصير صديقه مجاهد ؟ هل تقف مأساته عند زوجة تريد الحياة المترفة وارادة مشلولة فيه ؟ هل طلاقه منها هو الخلاص كما تقول المسرحية ؟ اليس هناك سبيل آخر غير ذلك ؟ وفريدة ما مصيرها كذلك ؟ اننا نتركها في النهاية مع طفلها ، ماضيها ودموعها . اهذه هي النهاية ؟ ولكنها تطهرت بالاعتراف ، تطهرت بذلك البلوفر الذي تنسجه من اجل بدوي ، تطهرت بزواجها بعبدالغفار عندما كانت تتصور انه بطل ، تطهرت وهي تتطلع الى مواصلة الحياة معه بعد ان اعترف لها بجبنه . ما مصيرها ؟ الى اين مضت بها المسرحية ؟ تركتها ومضت في حلم بطولة زائفة مع عبد الغفار ؟

والمسرحية من حيث البناء الفني تكاد تقوم على التوالي المطرد في تقديم شخصياتها . فكل فقرة من فقرات المسرحية تقدم شخصية من الشخصيات ، فتندفع هذه الشخصية تحكي وتحكي ، وتقول وتقول ، حتى تبلغ اعلى مستوى الانفعال . ثم تنتقل منها الى الشخصية التالية وهكذا . وليس ثمة حدث مشترك يتشابك به حوار المسرحية وتتقدم وتنمو وتبرز من خلاله الشخصيات . ولهذا تحركت المسرحية حركة طويلة من شخص الى آخر ، ولهذا كانت اغلب احاديثها مونولوجات فردية . وكان الحوار سندا لاستمرار المونولوج الفردي . ولهذا كذلك فان من الممكن من الناحية الشكلية ان تحذف بعض الشخصيات او ان تضاف شخصيات اخرى بلا ادنى تأثير في البناء الطولي للمسرحية . ولم يتح لنا هذا التوالي في رص الشخصيات ، ان نحس بنهاية المسرحية احساسا دراميا متكاملا ، بل احسسنا بها نهاية لعبد الغفار وحده .

ان مسرحية « الحصار » مسرحية تعبر بغير شك عن شيء نبيل . ولكنها بالتعقيد والاغراب والجري وراء الذيول والطفيليات التعبيرية جعلت من العمل مواقف درامية لا عملا دراميا موحدا . وبهذا لم يستطع المؤلف ان يضع يده أو ايدينا على الجرح الحقيقي والخلاص الحقيقي .

ان عبد الغفار وهو يهجر فريدة وطفلها ، لن يبلغ بدوي ابدا ، لن يصل الى بور سعيد ابدا . بل لعله قد تركها وراءه وهو يغادر المسرح بحثا عنها .

وكان اخراج هذه المسرحية متعة حقيقية . لقد استطاع المخرج جلال الشرقاوي ان يملأ المسرح بالحرارة والحركة والحيوية ، وان يبرز وان يؤكد ويعمق كل معنى اراده المؤلف .

وقد حمل المسرحية ممثلون افذاذ كانوا يتحركون على المنصة في تفهم وحماس ومقدرة . سميحة ايوب في دور فريدة . سعد اردش في دور علي . محمد الطوخي في دور عبد الغفار . جلال الشرقاوي في دور مجاهد . كان الالقاء والحوار يعبر ويتحرك ويتجسد في غاية من الجدية والذكاء ، وكانت الحركة على المسرح تجسد فلسفة المسرحية تجسيدا مخلصا امينا .

ولقد كان الديكور الخلفي الثابت هو الثلث الاعلى — فيما اعتقد — للوحة بيكاسو « جيرنيكا » . واللوحة تعبر عن مأساة الانسان في اسبانيا تحت سنابك

العدوان والطغيان والاستبداد . واللوحة قد تصلح خلفية ملائمة من الناحية التعبيرية والتجريدية العامة ، وان كنت افضل شيئا آخر اكثر ارتباطا بواقع تجربة بور سعيد ، واقع تجربتنا المحلية .

على ان المسرحية في الحقيقة قد نالت حظا وافرا من موهبة المخرج والممثلين ، حظا وافرا من المساندة اللونية والموسيقية . ولهذا يقع على عاتقها وحدها ما تنتهي اليه من قلقلة في البناء الدرامي ، من قصور عن اكتمال دائرة التعبير وبلوغ الخلاص الفكري والفني على السواء .

على ان هذه المسرحية تعبر عن شيء في قلوب طائفة من مثقفينا . انها ما تزال تخاطب المثقف غير المنتمي الذي ما زال يتفرج على الاحداث في بلاده ولا يشارك في شيء منها . انها دعوة مخلصة الى الانتماء ، الى المشاركة ، الى المسؤولية والعمل الثوري . على ان التعقيد والاغراب وفقدان طريق الخلاص في بنائها وفكرتها يفقد هذه الرؤية المخلصة رونقها وفاعليتها .

وهي في الحقيقة تعبير عن ازمة طائفة من المثقفين لا بموضوعها الذي تعالجه فحسب وانما بالمعالجة نفسها . انه الانفصال عن حرارة الواقع ، عن نصاعة النضال ، عن قلب الجماهير رغم دعوتهم الى هذا كله .

ان مسرحية « الحصار » تؤكد موهبة ميخائيل رومان في التأليف المسرحي لكنها تؤكد كذلك حاجته الى التخلي عن التجريد والاغراب ، الذي لا مبرر له ، الى مزيد من الارتباط بالواقع الحي البسيط . هذا هو الخلاص له ولابطال مسرحيته كذلك .

على ان الظاهرة الجديرة بالنظر التي نتبينها في هذه المسرحية وفي مسرحيتي « خيال الظل » و « طيور الحب » — وما اكثر السمات المشتركة بينها — ان المثقفين في بلادنا قد نكأوا جراحهم ، وراحوا يتأملون دفائنهم واسرارهم العميقة .

وما اعمق وما اروع ما سنسمع منهم شعرا ومسرحا ورواية لو راحوا يعبرون عنها في صراحة واخلاص وشجاعة وموهبة . ستكون مرحلة جديدة في ادبنا المعاصر .

« المصور »
٣٠ ابريل ١٩٦٥

ماذا قال أحمد سعيد . .
وماذا قالت مسرحيته الشبعانين ؟

ذهبت لاشاهد مسرحية « الشبعانين » بعد كل ما سمعته عنها . .
وفي داخل مسرح الحكيم التقيت بأحمد سعيد كاتب المسرحية ، وابتسم لي قائلا : « ظننت انكم ستقاطعون المسرحية » .

وحاولت جهدي ان اتجنب اي تفسير مسبق للمسرحية وان اترك المسرحية تتحدث بأحداثها وشخصياتها وتأثيرها الموضوعي العام .

والحق ، ان احمد سعيد كاد الا يترك لي فرصـــة للتفسير الخاص . راح يفسر كل شيء . هذا هــو الشحاذ وهذه هي ابنته لقمة : رمزان للشيوعية .

ورحت أتأمل هذا الشحاذ وابنته في اطار المسرحية كلها : انهما شخصيتان عاديتان ، بغير فلسفة اللهم الا فلسفة رغيف العيش . وهما يسعيان الى تحقيقها على حساب اي شيء ، على حســـاب كل شيء . لا ضمير ولا قيمة ولا فكر ولا أخلاق . وهما يعيشان في مجتمع فاسد يسوده حكم مفولي جائر ظالم . على انه في هذا المجتمع فئة تعمل لخير الشعب ، وتجهد لتخلصه من الفساد والجور ، وعلى راس هذه الفئة يقف القائد عماد الذي يتعاطف مع الشحاذ ويجد من فقره مبررا لحقده وضعته وافتقاره لكل قيمة . ولهذا يسعى عماد الى ان يسود العدل وينتشر الخير حرصا على القيم الانسانية المضيئة . وينجح عماد في تطهير البلاد من حكم المفول ويجعل السلطة لحكيم الزمان . وحكيم الزمان رجل متدين خير ، الا انه مشفول عن الدنيا ، عاجز عن توجيه شؤون الحكم ، ولهذا يسيطر عـلى الحكم في عهده « جماعة الزمان » ، فيعيثون فسادا ويجعلون من الحكم مطيـــة لاهوائهم وشهواتهم .

وتتطور الامور ، فتعمل هذه الجماعة على حجز حكيم الزمان في القلعة . ولهذا ما تلبث ان تشتعل الثورة من جديد لتخلص البلاد من هذه العصابة . ولكن الثورة لا تفضي الى التمكين لسلطة الشعب ، بل الى التمكين لسلطة العصـــابة نفسها . وتتحايل العصابة فتجعل من الشحاذ حاكما ، لتتستر وراءه لتحقيـــق مآربهـــا .

ويبلغ الشحاذ مرتبة الحاكم . فما هو فاعل بالحـــكم يا ترى ؟ هل يحقق العدالة التي كان يحلم بها ؟ هل يتيح لكل مواطن رغيفا ؟ لا . . انه يتخلى عــن

الفقراء من امثاله ، يتخلى عن الشعب ، يتخلى عن العمال والفلاحين وينشغل ببطانته الخاصة .

وهنا مال على اذني احمد سعيد وقال لي : عندما يسيطر الحزب يتخلى عن قاعدته الشعبية ، التي كان يزعم انه يعبر عن مصالحها . .

ويأخذ الشحاذ او الحزب كما يريد ان يقول مؤلف المسرحية في تحقيق العدالة على النحو الذي يراه . انها عدالة الملذات والشهوات والمتع الجنسية ، دون مراعاة لحرمة او امومة او اخوة . كل امراة لكل رجل ، وكل رجل لكل امرأة . المهم ان تنظم العلاقات الجنسية بينهم بالدور .

ولكن الشحاذ الحاكم لا يسعى لتسويد عدالة الفجور فحسب ، بل يعلن كذلك دعوى الكفر ويسعى لفرضها فرضا على الفتاة التقية المؤمنة « أمل » ابنة حكيم الزمان . ثم ما تلبث ان تنفجر الثورة من جديد بقيادة الثائر عماد ، وتزول دولة الفسق والكفر ، وترتفع دولة العدالة والخير والايمان .

ولست بهذا أقدم تلخيصا دقيقا لمسرحية « الشحاذين » . فهناك عشرات التفاصيل والعناصر والشخصيات التي تضيف الى المسرحية ابعادا اخرى ، على أن ما قدمته هو في تقديري البناء الفكري العام للمسرحية .

فماذا اراد ان يقوله لنا احمد سعيد بهذه المسرحية ؟

لا شك ان احمد سعيد اراد بهذه المسرحية ان يعبر عن عدائه للشيوعية . هكذا اراد ، وهكذا راح يعبر عن ارادته تعبيرا جهيرا عندما اخذ يتحدث عن مسرحيته ، وعندما اخذ يفسر مسرحيته .

ولكن هل هذا ما تقوله المسرحية فعلا ؟ ما أعتقد ذلك ابدا !

ان الافكار التي اراد احمد سعيد ان يعبر عنها ظلت سجينة في ذهنه ، ولسانه ، ولم تستطع ان تصبح عملا فنيا يخاطبنا من خلال نصه المسرحي . ان الصورة التي يقدمها للشيوعي في شخصية الشحاذ هي صورة شحاذ ، مجرد شحاذ . وهي ليست نموذجا لمجموعة من البشر ، ذوي عقائد وآراء واهداف ، وانما هي شخصية ذات ملامح خاصة ، صورة لشخصية فاسدة منحلة ، خاوية تماما من كل فكر او رأي او هدف . تتحرك بالغريزة وحدها ، غريزة البطن وغريزة الجنس . فهل هذه هي حقيقة الشيوعية ، وهل هذا هو نموذجها ؟

ومهما كان رأي احمد سعيد في الشيوعية ، ومهما كان خلافه الفكري معها ، فما أعتقد ابدا انه يؤمن جادا بأن هذه هي حقيقة الشيوعية وهذا هو نموذجها الحي !

انه لا يسيء بهذا الى الشيوعية بقدر ما يسيء الى الامانة العقلية والحقيقة . ان الشيوعية موقف فلسفي من المجتمع والطبيعة ، ودعوة الى نظام اجتماعي واخلاقي تسوده قيم معينة للعدالة والحرية . وهي لم تعد رؤيا غامضة بل اصبحت اليوم واقعا حيا في اكثر من ثلث العالم . فلنناقش هذا الواقع وهذه الفلسفة مناقشة فكرية موضوعية .

ولكن احمد سعيد لا يختلف مع هذا الواقع الحي او مع تلك الفلسفة اختلافا

فكريا ، وانما يكتفي بتقديم صورة مشوهة عنها .

ولو اخرجنا مسرحية احمد سعيد من هــــذا التفسير الذي اراده لها ، لوجدنا المسرحية تحمل بعض المعاني الطيبة . ان المسرحية في مضمونها العام دعوة الى العدالة والخير والتقدم .

والمسرحية في مضمونها العام سخرية من هؤلاء الذين يلهيهم الحكم عن رفاق الطريق الذين أتاحوا لهم الوصول الى الحكم ، بل كانوا يشاركونهم شظف العيش ومشاق الحياة .

والمسرحية تدين الانتهازية والوصولية والتفسخ ، وتدعو الى اليقظة الثورية والارتباط الدائم بالجماهير ، وتنقد هؤلاء الذين يتعجلون مصالحهم الشخصيــــة العاجلة المباشرة على حساب التخطيط العلمي للمجتمع .

ولو تركنا حديث السياسة وحديث المضمون العام للمسرحية ، وتأملنـــا المسرحية من الناحية الفنية ، لوجدنا انها تفتقد في الحقيقة البناء المحكم . لست أنكر ان احمد سعيد قد استطاع ان يرسم بعض الشخصيات رسما بارعا كشخصية الشحاذ بوجه خاص ، ولست انكر ان بعض حواره فيــــه ذكاء وحيوية ومرح ، ولست انكر ان نهاية الفصل الثاني بوجه خاص نهــاية موفقة زاخرة بالحرارة ، استطاع فيها ان يكرر كلمة واحدة هي كلمة « شبعانين » مرات ومرات ، فتحمل في كل مرة دلالة خاصة وشحنة وجاذبية متجددة ، ويختتم بها الفصل ختـــاما بارعا حقا . .

الا ان المسرحية بشكل عام يغلب على بنائها طابع الحوار الفكري وتتداخـل فيها العناصر والاحداث بغير تناسج حي ، وتكاد كثير من مواقفها ان تكون مجرد مجموعة من الاسكتشات .

على ان هذه هي المحاولة المسرحية الاولى لاحمد سعيد ، ولكنها في الحقيقة ليست مجرد محاولة اولى . انها تؤكد ان احمد سعيد يشق طريقه الى التعبيــر المسرحي في جدية واصرار .

وما أحب ان اختم كلمتي قبل ان اشيد بأمين هنيدي ، هذا الممثل الممتلىء حيوية واصالة . لقد كان يتحرك على المسرح متفهما المسرحية ، مدركا ابعاد دوره الحقيقي . كان احيانا يخرج على النص ولكني كنت أحس في خروجه على النص تعمقا للنص نفسه ، واندماجا في الموقف المسرحي . انه يبدأ مرحلة جدية مـــن المسرح الفكاهي في بلادنا ، ما احوجنا الى توجيهها توجيها نافعا .

« المصور »
٢٢ ابريل ١٩٦٦

مـاذا يقدمه باكثير على « حبل الفسيل » ؟

ذهبت الى مسرح ميامي لاشاهد مسرحية « حبل الفسيل » للاستاذ علي احمد باكثير .

والاستاذ باكثير فنان جاد ، له تاريخ اصيل في المسرح الشعري والنثري على السواء في بلادنا . وكنت اسمع من باكثير انه مضطهد ، في مسرحه ، وان مسرحياته لا ترى النور !

فذهبت لاتعرف من جديد على مسرحه ، ولاستمتع بكلمته الاخيرة بعد سنوات طويلة من الانتظار . ذهبت لاعرف اي نوع من الفسيل ينشره باكثير على الناس بعد هذا العمر الطويل الزاخر بالخبرات الانسانية والفنية .

والحق ، انني منذ افتتاح المسرحية ، اصبت بخيبة امل لم تفارقني حتى بعد ان فارقت مقعدي في نهاية المسرحية .

انها ليست مسرحية على الاطلاق . انها ثلاثة فصول من الثرثرة والاستطراد والانتقال من موضوع الى موضوع . ثلاثة فصول من الاسكتشات السطحية التي تلصق ببعضها لصاقا . ثلاثة فصول من السباب والشتائم والاتهامات . ثلاثة فصول من الحوار الممل الذي لا جمال فيه ولا رونق ولا شعر .

ماذا حدث لباكثير ؟ بعد هذا العمر الطويل من التحصيل والخبرة من مدارسة اصول المسرح ، وممارسة التأليف المسرحي ؟ ينتهي الى هذه الحصيلة! لماذا ؟ وكيف ؟

ولست اتعرض الآن لمضمون المسرحية ، لمعناها ومغزاها ، ولكني اتكلم عنها من حيث الفن وحده . على ان مأساتها الفنية نابعة في الحقيقة من مأساة موضوعها ومضمونها .

والمسرحية تعريض مباشر بشلة من الشلل تسيطر على الحياة المسرحية في بلادنا ، وتسيطر كذلك — كما تقول المسرحية — على الجرائد والمجلات . وهي شلة كانت تزعم الحياد ، ثم انقلب حيادها فاصبح انحيازا واضحا « زي الشفق الاحمر » ، ومن شلة ملحدة ، يتزوج واحد منها من امراة شبه اجنبية لا لسبب الا لانها ملحدة ، واحدهما يتنكر لاسمه . كان اسمه نجم الدين فشطب الدين مكتفيا باسم نجم . وهو ضد اللغة العربية ، يعاديها ، ولا يكتب الا بالانجليزية . ويحتقر وحدة اللغة العربية . والشلة في مجموعها شلة متحللة الاخلاق ، فاقدة للقيم ، انتهازية . وتنتهي المسرحية بافتضاح امر الشلة واحدا بعد واحد . احدها

يسجن لتدليسه في امور التمــوين . وآخر يجن لان زوجته هربت منه . وثالث ورابع يقترب رويدا من حافة الجنون . وهكذا بعد ان كانت لهم السطوة ، بعـد أن كانوا وحدة واحدة يقف على راسهم « ابو الديوك » يخدمون بعضهم البعض في غير كفاءة ، اخذوا ينهارون . واحد يسجن ، وآخر يجن ، وثالث يتمرد وهكذا .
وفي مواجهة هذه الشلة من الديوك .. هناك أسرة شعبية بسيطة هي اسرة مكوجي هو عم ابو حنفي وزوجته وابنه حنفي . وشلة الديوك تعمل على ان تحرم هـذا المكوجي الطيب من رزقه . فالحوش الذي يستخدمه لنشر غسيله ، تريد تحويله الى حديقة ، وهي تحرمه من نشر غسيله اثناء احتفالاتها التي تعقدها في هـذا الحوش . وواحدة من زوجات الديوك تلقي بالماء القذر في هذا الحوش مما يوقعه في غرامات ، بل تسعى لتلويث غسيله . وابنه حنفي يحب التمثيل ، ولكنــه لا يجد سبيلا لممارسته ، وتسعى الشلة لاستغلال هذا الحب للتمثيل لاقناع ابيه بالتخلي عن الحوش لهم .

والمسرحية بهذه العناصر العامة كان من الممكن ان تصاغ صياغة فنية ما . وبصرف النظر عما تريد ان تقوله للناس ، فان ما قالته لهم قد قالته بطريقـــة لا فن فيها ولا مسرح . قالته بالخطب ، والمناقشة المتصلة ، وانعدام الاحداث ، وجمود الحركة ، وتخلف البناء بل انعدام هذا البناء .

ولهذا جاءت المسرحية كما ذكرت مجموعة من الاسكتشات والتعابير المباشرة والمواقف الهزلية ، والشخصيات الكاريكاتيرية ، مجموعة من الاحكام المبتورة ، والآراء المفروضة ، والحوار المفتعل .

وهكذا تمضي المسرحية لا تحكمها فضيلة واحدة من فضائل الفن .

ولاكن صريحا . انني اخشى ان يقول باكثير : هذا واحد من الشلة انفعــل لهجوم المسرحية على الشلة ، فراح يهاجم المسرحية . واحب ان اؤكد لباكثير أنني ما اكتب هذا دفاعا عن احد ، وانما دفاعا عن الفن والحقيقة ، بل دفاعا عن باكثير نفسه ، لانني احس في عمله هذا انزلاقا خطيرا الى مستويات غير لائقـة بحكمته ووقاره وثقافته . واقول كذلك لباكثير ان مأساة هذه المسرحية الخالية من المأساة ، انها كتبت بروح غير روح الفن . كتبت بروح الغضب الاسود والانفعال الحاد . كتبت بعاطفة لم يوجهها العقل ، ولم يصقلها الاتزان ، ولهذا جاءت صرخات وشتائم واتهامات خالية من المعالجة المقنعة . ما اسهل ان تقول : ان فلانا تزوج فلانة لا لشيء الا لانها ملحدة . وما اسهل ان تقول ان هذه الشلة قد اختــارت مسرحية لرجل من الرجال ، وكانت مسوغات الاختيار انه شوهد مفطرا في رمضان . ما اسهل ان نتهم الاستعانة بأي اجنبي في فن الاخراج عملا غير قومي . ما اسهل ان تصور معركة الفصحى والعامية على هذا النحو الركيك على خشبة المسرح ، في الوقت الذي يكتب باكثير نفسه مسرحيته باللغة العامية ، ويتهم من يفعـلون هذا بالخيانة للقومية العربية . ما اسهل ان يقال هذا على خشبة المسرح . على ان هذا يجعل من خشبة المسرح منبرا للخطابة ، لا منصة للفن . على ان هذا كذلك لا يقنع احدا بشيء ، انما يملأ العلاقات بين الناس بسوء الظن ، وسوء التقدير ،

ولا يغذي القلوب والعقول بشيء طيب .

ماذا فعل باكثير في مسرحيته هذه ؟ انه انفعل انفعالا ذاتيا خالصا ، وصاغ انفعاله بطريقة مباشرة . خلافه مع احمد حمروش ، تناقضه مع لويس عوض ، رايه في قضية الفصحى والعامية ، انها مسائل ما اكثر ما يتحـدث عنها باكثير بانفعال . ومن حقه ان يستفيد بانفعاله هذا استفادة فنية . من حقه ان يعتصر من خبرته الحية ، ومن افكاره عملا فنيا . اما ان يستبقي انفعاله مجرد انفعال ، ورايه مجرد رأي ، وسبابه مجرد سباب ، واحكامه الذاتية مجرد احكام ذاتية ، بغير معالجة فنية ، فانه يجعل من خشبة المسرح كما ذكرت منبرا للخطابة او ساحة للعراك غير الفني بل غير المفهوم في كثير من الاحيان . ماذا يفهم المشاهـدون لمسرحياته من صرخاته على المسرح بأن رمسيس (يقصد لويس) هو السبب وهو وش النحس او ما شابه ذلك ، ماذا يفهم المشاهدون من سبابه الزاعق للادباء من القوميين السوريين من امثال عقل وادونيس وغيرهما ؟ انه بغير شك محق فـي ادانته للقوميين السوريين ، وقد يكون محقا في رايه حول هذه القضية او هـذا الكاتب ، ولكن لا سياق للمسرحية من حيث الحدث ، تعطي منطقا لهذه الصرخات المدوية على خشبة المسرح . وما اكثر الغمزات واللمزات التي تمتلىء بها هـذه المسرحية والتي لا يدركها الا من يدرك مشكلة باكثير مع المسرح القومي ، وخلافات باكثير الفكرية مع غيره من المفكرين .

ما اخطر ان يكتب الفنان انفعاله بطريقة مباشرة . الفن انفعال ، ولكنه انفعال معالج ، انفعال موجه ، انفعال مرتبط ببناء ومعمـار وهدف .

ومسرحية باكثير هذه ليست الا نفثة غضب ، ليست الا رد فعل عـاطفي خالص ، لم توجهه روح الفن .

ولكن من حقنا اخيرا ان نتساءل : ماذا يريد ان يقوله باكثير للناس ؟ هـل يريد ان يدين الانتهازية والوصولية والتحلل الخلقي والخروج على قيم المجتمع ؟ لو وضح هذا فاننا نرحب بمضمون المسرحية .. ولكن المسرحية في الحقيقـة تنسب هذه الاتهامات الى ما يطلق عليه « بالشلة » التي تسيطر على المسرح . والشلة التي يلمز ويغمز اليها فيمسرحيته ، هي التي قدمت منذ عام ١٩٥٦ حتى اليوم اجمل المسرحيات واكثرها حيوية وجدة واصالة . انا لا اعرف بالدقة قصة باكثير مع الفرقة القومية ، ولكني لا استبعد ان تكون هنا او هناك اخطاء ولا احد يدافع عن الخطأ ، على ان هذا شيء والحكم على الحركة المسرحية كلها باسم الخطأ شيء آخر .

اما القضية الثانية التي يثيرها باكثير وهي قضية الدين ، فلا ادري لمصلحة من يثير هذه القضية اليوم في بلادنا . لست اعرف احدا يرفع راية الالحاد في بلادنا ولست اعرف احدا يحضّ الناس على الالحاد . ولست اعتقد ان هـذه هي القضية التي تكتب من اجلها المسرحيات ، في الوقت الذي تتكدس مشاكلنـا وواجباتنا الاجتماعية . ان قضية الدين جزء من مخطط كبير يستخدم هذه الايام على نطاق الوطن العربي كله للاساءة الى معركة التقدم الاجتماعي والوحدة القومية .

هناك من يسخرون من رايات الكفاح الوطني ، من رايات التقدم الاجتماعي ، من رايات الوحدة القومية ، باسم راية الدين وباسم المعركة ضد الالحاد . وهم في الحقيقة لا يدافعون عن الدين بقدر ما يسعون لاثارة الفتن وبعث الخلافات وتشتيت النضال وتفتيت قوى التقدم . ان اخشى ما اخشاه ان تكـون مسرحية باكثير جزءا من هذا المخطط الغريب !!

لقد نشر باكثير مسرحيته هذه في احدى المجلات ، وكان نشرها جزءا من حملة تمثلت في مقالات اخرى تهدف الى تنفيذ الهدف نفسه ، هدف اثارة الفتن الدينية والعنصرية ، وشغل الناس عن قضاياهم الاساسية .

واليوم ما اسرع ما نبصر بهذه المسرحية على خشبة المسرح ، تمارس وظيفتها تلك على مستوى جديد ، وامام جمهور جديد !

ولهذا فلست متجنيا عندما اقول ان تقديم هذه المسرحية على مسرح ميامي انما هو مسرحية اخرى لا يقصد بها وجه الفن . ان لجنة من لجان القراءة لم تقر هذه المسرحية فيما اعرفه ، بل فرضت المسرحية فرضا على المسرح رغم رداءتها الفنية !! ماذا يجري في حياتنا الثقافية ؟ باسم من ؟ ولمصلحة من ؟

لقد غضب باكثير ونفث غضبه في مسرحية رديئة .. ونشر مسرحيته كذلك في احدى المجلات .. حسنا ! اما يكفي هذا ؟ لا .. لا بد كذلك ان يصبح غضبه وان تصبح مسرحيته الرديئة ، غذاء الجماهير الشعبية ، ومنبرا للدعوة الخاصة في هذه المرحلة من حياتنا ، في الوقت الذي تتعثر فيه اعمال فنية اخرى اكثر كفاءة ، واسلم قصدا ، وانفع موضوعا !.. انه امر مؤسف حقا .

على انني رغم هذا كله لا املك الا ان اقول كلمـة مخلصة اخيرة لباكثير ، فلست اشك في اخلاصه ، وجديته ، ولكني اخشى عليه من هذا الانفعال الـذي يضيق به صدره ، وتقصر كفاءته الفنية ، ويحرمه من الاستبصار بمتطلبات حياتنا الثورية الجديدة . واتمنى ان استمتع بعمل جديد له اكثر اتقانا وموضوعية .

ولست املك كذلك رغم كل شيء الا ان احيي الجهـود التي بذلت لتجسيد هذه المسرحية على خشبة المسرح . لقد بذل المخرج فوزي درويش جهـدا كبيرا بغير شك في تحويل هذه الاسكتشات المفككة ، والمواقف الخطابية ، الى لحظـات خاطفة من الفن ، وخاصة في الفصل الاخير .

وقد بذل عدد من الممثلين جهدا كبيرا لتحريك المسرحية ، ولبعث الحرارة في حوارها الطويل الخالي من الاحداث ، واخص بالذكر فاروق حكيم الذي قام بدور ابو حنفي المكوجي ، وزوزو حمدي الحكيم ولطفي عبد الحميد وعلي الفندور وروحية خالد ومحمد العناني وهالة الشواربي .

كان الاداء في كثير من الاحيان يغلب عليـه الكاريكاتير . وكنت احس ان المخرج يريد ان يصنع من النص شيئا على خشبة المسرح ، فـلم يجد امامه الا الجنوح الى المغالاة الهزلية والكاريكاتيرية في الاداء .

وكان الديكور معبرا عن المطلوب تعبيرا آليا ، ولكنه لم يكن موحيا ، او مفسرا لمعاني المسرحيـة .

وكان التلقين مسموعا الى حد كبير ، بل كان اعلى من صوت بعض الممثلين احيانا . ومن الطبيعي ان يكون التلقين على هذا النحو ، فعندما تفتقد الكلمات ارتباطها باحداث ومواقف يصبح تذكرها عملية بالغة الصعوبة .

وهذا عمل من الصعب ان تعيه الذاكرة طويلا ، ذاكرة الفنان او ذاكرة الفن او ذاكرة المجتمع نفسه .

حبـــل الفسيل مرة اخـــرى

الاستاذ باكثير انسان عزيز ، واديب وجاد ، ما اكثر فضائله على الحركـة الادبية والفنية . وعندما نقدت مسرحيته الاخيرة « حبل الفسيل » وافتقدت فيها روح الفن والحقيقة ، لم اتهم كفاءته الفنية ، وانما عزوت ذلك الى روح التعصـب والانفعال التي تغلبت عليه وهو يكتب مسرحيته هذه . ولقـد كدت اقصر نقـدي للمسرحية على الجانب الفني المفتقد فيها ، ولكني لم اجـد بدا من الاشارة الى موضوعها ومضمونها اللذين كانا سببا من اسبـــاب الانفعال الذي قضـى على روح الفـــن .

ولهذا عجبت عنـــدما قرات رد الاستاذ باكثير فـــي « مصور » الاسبوع الماضي ، فوجدته يبدي دهشته من حديثي عن الجـانب الفني للمسرحية . كأن ذلك ليس من حقي ! وزاد عجبي ، عندما وجدته يختتم رده بمقارنة بين مسرحيته هذه وبين مسرحيات ارسطوفانيس ! لم يمض في رده فيلخص موضوع مسرحيته تلخيصا يتجنب به حقيقة الخلاف بيننا . واحب ان اؤكد للاستاذ باكثير في غير شطط او اجحاف ــ كما يتهمني ــ ان مسرحيته قد افزعتني منها ركاكتها الفنية اكثر مما افزعني موضوعها . وانا اعرف في الاستاذ باكثير فضيـــلة التواضع ، ولهذا لن اتعرض لتلك المقارنـة التي راح يقيمها بين مسرحه ومسرح ارسطوفانيس، ولكني احب ان اذكره ان مسرح ارسطوفانيس لا يقوم فحسب علـى السخريـــة الاجتماعية اللاذعة ، وانما يصوغ هذه السخرية صياغة فنية .

وما اكثر ما يتهم النقاد بعض مسرحياته باختلال التوازن في البناء الفني . على ان ارسطوفانيس يرتفع ويبقى بحواره وشعره ، وثقافته وذكـاء موضوعـاته، وروعة مواقفه ، واصالة انتقاداته ، وحركة احداثه . فماذا اخـذ الاستاذ باكثير من ارسطوفانيس ؟ اخذ السخرية الاجتماعية .. حسنا .. ولكنه نثرهـا نثـرا عاطلا عن الفن في حوار باهت ، وحركة راكـــدة ، وشخصيات سطحية . اما موضوع المسرحية ، فلو كان على النحو الذي لخصه الاستاذ باكثير في رده لما كان بيننا خلاف . ولقد قلت هذا في نقدي للمسرحية . ليس موضوع المسرحية موقفا ضد الانتهازية ، ضد الاتجاه الالحادي ، كما يزعم الاستاذ باكثير .ولكنه تغذية للعداء ضد اتجاه سياسي وفكري معين . ومسرحية الاستاذ باكثير ليست نقاشا

(*) المصور : سبتمبر ١٩٦٥ .

او حوارا او نقدا لهذا الاتجاه ، ولكنها مجرد ادانة له بالانتهازية والتسلق والتحلل الخلقي ومعاداة القومية واللغة العربية والدين . مجرد تغذية لروح العداء والكراهية . وما اكثر ما نستغل حملات العداء والكراهية هذه لتغطية الحركات اليمينية . ولهذا تكلمت عن المخطط الغريب الذي تتحرك في اطار هذه المسرحية .

« المصور »

سبتمبر ١٩٦٥

مع ((ضفادع)) ارسطوفانيس

ينفرج ستار المسرح في بلادنا هذه الايام ، عن حدث فني جليل .

لاول مرة منذ اسابيع واسابيع واشهر واشهر ، نجلس جلسة الوقار لنمارس بحق وبعمق متعة الابداع والفن والثقافة الرفيعة .

منذ اكثر من الفين من السنين ، قدمت مسارح اثينا القديمة ، مسرحية « الضفادع » لارسطوفانيس ، فنال بها صاحبها جائزة المسرح الاولى ، وملك بها مشاعر جمهوره . وبعد اكثر من الفين من السنين ، تقدم على مسارحنا هذه المسرحية ، فتحمل الى انفسنا كنوزا من الافكار واللمحات الذكية . وهكذا يبقى الادب العظيم فعالا مؤثرا حيا ، مهما تقادمت السنون .

ولقد استطاع مسرح الجيب ، واستطاع المخرج كمال عيد ان يتصدى بشجاعة وكفاءة وحسن تفهم لهذه المسرحية العظيمة ، وان يحشد لها من المواهب الادبية والفنية ما هي جديرة بها .

ولقد ترجم النص الدكتور لويس عوض . وهي ترجمة بالغة الحيوية والمرونة، وتجري تعابيرها في احترام مع النص ، وفي غير عزلة كذلك عن احاسيس العصر وتعابيره ، وهي وان تكن ترجمة نثرية ، الا انها تحرص على ترجمة اغاني الكورس ترجمة شعرية ترتعش بالايقاع المطلوب والقافية غير المفتعلة .

ولهذا جاء النص على صعوبته ، وخصوصيته ، طبعا ، معاصرا ، حيا ، يدفق بالحرارة والبساطة .

وموضوع المسرحية يكاد يكون قضية النقد الادبي ، وخاصة في نصفها الاخير ، الا ان المسرحية في مجملها نموذج جميل للنقد الاجتماعي عامة .

ان ديونيزيوس اله الخمر والدراما عند اليونان يحزن لوفاة الشاعر العظيم يوريبيدس ، فيقوم برحلة الى مملكة الموت ليعود بالشاعر من جديد الى عالم الاحياء ، فما اشد الحاجة اليه . وهو يصحب معه تابعه وخادمه وعبده اكسنتياس ، معبرا بهذا عن طبيعة العلاقات الاجتماعية في اليونان القديمة .

على ان الطريق الى وادي الموت ، ومملكة بلوتو ، ليس بالطريق الميسر الهين . انها رحلة مضنية ، تزدحم بالاهوال ، نمضي فيها لنتكشف خلالها أسرار عالم الحياة والموت معا ، كما نتكشف خلالها كذلك أسرار نفس هذا الاله الماجن الداعر ديونيزيوس . ما اكثر ما تمتلىء نفسه بالمتناقضات ، وما اكثر ما تخفي كلماته الجسورة المظهر ، قلبا اجوف لا يقوى على المخاوف . المهم اننا بعد سلسلة

من المفارقات الطريفة نبلغ مملكة الموت ، ولكننا نجدها منقسمة في الشعر بين زعامتين : زعامة يوريبيدس ، وزعامة اسخيلوس . ايهما اجدر بالزعامة ؟ وبمن يعود ديونيزيوس الى مملكة الاحياء ؟

وتأتي هذه المحاكمة بينهما نوعا من المقارنة التقدمية المتعة بين نوعين من البلاغة ، ونوعين من التعبير الشعري ، ونوعين كذلك من الرؤية الشعرية الى الانسان والمجتمع عامة .

اما النوع الاول فهو ما يتميز به شعر اسخيلوس من رصانة ومهابة وفخامة وارتفاع جرس ، وارستقراطية في التعبير والمعاني . اما النوع الآخر فهو ما يتميز به شعر يوريبيدس من بساطة وشعبية وواقعية ، وديمقراطية في التعبير والمعاني كذلك .

فمن يختاره ديونيزيوس للعودة معه ؟ من اشدهم كفاءة في معارك أثينا العسكرية والاجتماعية والاخلاقية ؟ وبعد طول تردد يستقر ديونيزيوس على اسخيلوس ، ويخرج بهما الموكب المهيب الى عالم الاحياء .

وكان من المتوقع ان ينتصر ارسطوفانيس لشاعر العقل والشعب والتقدم يوريبيدس ، ولهذا جاء اختياره مخيبا للامال . على ان الملابسات العسكرية التي كانت تعانيها اثينا في ذلك الوقت قد تكون اكثر ترجيحا لذلك الاختيار .

على ان المسرحية لا تتحدد قيمتها بهذا الاختيار الاخير ، وانما بما تزخر به من نقد اجتماعي جارح ، وسخرية حادة بالمفارقات الاخلاقية ، والنماذج البشرية المنحرفة ، فضلا عما يقطع مواقفها المختلفة من اغان وصلوات بالغة العمق والعذوبة يقدمها الكورس الذي هو ضمير المجتمع اليوناني القديم .

ولقد اشترك في أداء هذا العمل ، طائفة من الممثلين الكبار ، الذين استطاعوا ان يجسدوه في موهبة وكفاءة واخلاص . ولاول مرة فيما اعلم يؤدي عبدالمنعم مدبولي دورا كبيرا في مستوى دور الاله ديونيزيوس . واشهد انه بذل جهدا كبيرا متفانيا في تقديمه ، واستطاع ان يعبر تعبيرا موفقا عن هذا الاله الماجن العربيد ، الذي يخفي شعورا مبهما كان مسفا ، بل يعبر دائما عن شهوات نفسه وجسده في غير تحفظ او مداراة . ورغم صعوبة الدور وطوله ، فان عبد المنعم مدبولي لم يفقد احساسه به ولم ينحرف عن حدوده المرسومة له ، بل راح يحمل لغة الفصيحة في غير عناء لولا بعض العجلة في الاداء ، ويطلق تعابيره المبتذلة ويرسم مشاعره المتناقضة في مقدرة وحيوية . وان كانت الشخصية التي صورها يغلب عليها في الحقيقة الابتذال على الانتشاء ، وما اعمق وما ادق الفارق بينهما. ولا شك ان في الشخصية التي يقدمها ارسطوفانيس هذا الابتذال ، الا ان الطابع الاغلب هو هذا الاله المحب للحياة في عرامة لا حد لها ، الذي يمضي في رحلة بحث عن شاعر !

وقد رسم عبدالسلام محمد شخصية تابع ديونيزيوس رسما بارعا متالقا. استطاع ان يفضح متناقضات هذا الاله الماجن ، وان يكون في مواجهة ادعاءاته وتبذلاته رمزا باهرا للصدق الانساني والمعاناة الانسانية . كان احد الابعاد

الكلاسيكيـة القديمـة لفرفورة الحديث .

وقد رسم عدلي كاسب صورة عملاقة مرحة للاله العملاق هرقل ، وكـان نقاؤه بديونيزيوس لمحة اسطورية بالغة الاصالة .

واجاد عبد الرحمن ابو زهرة اجادة بالغة في دور اياكوس حارس باب مملكة الموتى . لقد فجر المسرحية بالمرح والحيوية وملك بحق ناصيـة المسرح ، وعبر بايماءاته الشرسة ، ونبراته المتوعدة ، وحركته المتوفزة ، اجمـل تعبير عن روح مسرح ارسطوفانيس عامة وعن روح هذه المسرحية بالذات .

وكذلك كانت رجاء حسين ، فرغم اللحظات القصيرة التي قضتها عـلى المسرح فانها تركت اثرا عميقا . اما النصف الثاني من المسرحيـة فقد امتلك ناصيته محمد الدفراوي في دور اسخيلوس ، وابراهيم سكر في دور يوريبيدس. وقد بلغت المسرحية بهما قمة الاداء تعبيرا ورصانة وحيوية . كانا يمثلان بحـق شاعرين كبيرين . محمد الدفراوي يمثل العتاقة ، والجبهة الشامخة ، والاعتداد والخيلاء والفخامة في التعبير . وابراهيم سكر يمثل الرصانة والوقار ، والنظرة الواقعية الى الاشياء ، والطمأنينة الى كل ما هو بسيط وشعبي ومباشر . وكـان الحوار الشعري بينهما ، على صعوبته وطوله ، متعة ادبية وفنية . وان كنت اتمنى أن يكون الاداء عند كليهما اكثر تعبيرا عن دلالات الالفاظ ودفائن النفس واقـل خطابيـة .

وقد اشترك في التمثيل الى جانب هؤلاء المخرج كمال عيد ، واحمد كامـل عوض وآمال شريف وسميرة محسن ونجيب سرور ، فادوا ادوارهم اداء حسنا .

ووقف على راس الكورس محمود عزمي مهيبا نبيلا يمثل كل جلال المعـاني الكبيرة التي يمثلها الكورس اليوناني .

وفي مواجهته وقفت هدى عيسى وبقية افراد الكـورس وكورال المسرح الغنائي والرقصات تؤدي بينهم سهير حشمت السوبرانو على بيانو منار ابو هيف والحان عبد الحليم نويرة .

وكانت الحركة على المسرح موسومة في بساطة ، وان كانت الرقصات نقيرة للغاية . اما الالحان والموسيقى فكانت معبرة عن أفكار الكوراس الا انها كانت في بعض الاحيان رتيبة ، خالية من التنوع التعبيري . وكان الديكور بسيطا الا ان معظمه كان قاتما مقبضا بحيث لا يتناسب مع هذه المسرحية الكوميدية . حقـا انه كان يصور رحلة شاقة الى عالم الاموات ، ولكن ما كان ينبغي ان يغلب عـلى المسرحية الاحساس التراجيدي وانما كان ينبغي ان يمتلىء هو نفسه بنكـات ارسطوفانيس وقفشاته وسخرياته ، كان ينبغي ان يعمق الاحساس بالمرح والفكاهة في المسرحية .

على ان هذه الملاحظات جميعا لا تقلل من خطورة وروعة هذا العمل الفنـي الجميل الجليل ، الذي استطاع المخرج المثقف كمال عيد ان يتصدى له فـي شجاعة وان يحسن اختيار ممثليه ، وان يحسن تحركهم وتوزيعهم على المنصة ، وان يحسن تحويل هذا العمل الكلاسيكي العظيم من كلمات الى غذاء ثقافي ومتعة

تمتلىء بها قلوبنا وعقولنا .

وفي تقديري انه لو عجل من اداء الكورس ، واسرع بالايقاع العام للمسرحية، وركز الحوار بين الشاعرين في النصف الثاني من المسرحية ، وحرر الديكور من الجهامة ، واقام فاصلا صغيرا قبل لقاء الشاعرين ، استعدادا للمعركة بينهما ، لحقق من مسرحيته هذه نجاحا اكبر واثرا اعمق .

على انه لا شك في ان تقديم هذه المسرحية ليس مجرد انتصار كبير لمسرح الجيب ، وليس مجرد انتصار اخير لموسمنا المسرحي بعد ما عانيناه منه طويلا ، وانما هو انتصار للحركة المسرحية في بلادنا . انه عمل نعتز به ونفخر به . انه نافذة تفتح في سماحة وشجاعة على الكلاسيكيات المجيدة ارجو الا تقفل ابدا .

ما اعظم ان ينفرج الستار في مسرحنا على مثل هذه الاعمال الرصينة الخالدة . ما اروع ان يرتفع جبين ممثلينا الكبار بالتعبير عن انبل المعاني واشرف الافكار وارفع المواقف .

ان الكلاسيكيات ما تزال مدرسة لا تنفد خصوبتها ، مدرسة تعلمنا انه في مقدورنا ان نبلغ من الضحك ما نشاء في غير اسفاف او ركاكة . فان سفت كلمة هنا او تعبير هناك ، فان الاطار العام للعمل الفني هو متعة للقلب وغذاء للعقل .

وفي احضان ارسطوفانيس استطاع عبد المنعم مدبولي ان يمارس كفاءاته الكوميدية في غير ترخص وان يكون جزءا عزيزا من عمل عظيم مجيد . تحية لمسرح الجيب على هذا العمل الكبير . تحية لكل من بذل جهدا من اجل تقديمه ونجاحه .

« المصور »

١٨ يونيو ١٩٦٥

اغا ممنون على مسرح الجيب

لقد اختفت المنصة في مسرح الجيب ، فلا ستائر ولا حوائط ثلاثة ، وليس ثمة بعد امامي تتجسد فوقه الشخوص والاحداث .

وتحولت القاعة نفسها الى منصة شبه دائرية يتحلق حولها المشاهـــدون ، ليستمتعوا بعمل خالد من اعمال المسرح اليوناني القـــديم .. انها مسرحية « آغا ممنون » لاسخيلوس ، ترجمها الدكتور لويس عوض واخرجها الفنان كرم مطاوع.

اما الترجمة فقد بذل فيها الدكتور لويس عوض جهدا كبيرا . لقد ترجم النص ترجمة شعرية عن الانكليزية ، مراجعا بعض فقراتها عن الاصل اليونانـي . وبرغم هذا الجهد الكبير الذي اتاح لهذا العمل ان يتجسد مسرحيا ، فلعلنا لا نقف عنده كثيرا . فلست استطيع ان احكم على دقة الترجمة ، بمقارنتها بالاصـــل اليوناني ، واترك هذا الحكم لغيري . ولكني في الحقيقة لم استطع ان اتـــذوق النص المترجم باعتباره نصا ادبيا . انه يحمل بغير شك الدلالات الاساسيـــة للمسرحية ، الا انه برغم ترجمته الشعرية ، او بسبب هذه الترجمة الشعريـــة التي اقتصرت عـلى بحري الرجز والرمل ، قد افتقدت في النص الادبي الاحساس بالفخامة والرصانة التي يتميز بها شعر اسخيلوس ..

لقد غلب على النص الشعري التعبير النثري الخالص ، ولم يستطع النص ان يرتفع الى مستوى العمل الشعري الجيد ..

ان الشعر في معظمه يتألف من انصاف ابيات تكاد تكون مستقلة ، ممـــا يشيع في التعبير تقطعا راكدا .

وبرغم محاولة الدكتور لويس عوض في بعض المواقع ان يحقق ما يسميـــه الجريان ، اي تسلسل المعنى بين الابيات او انصاف الابيات ، حتى لا يحدهـــا وزن او قافية ، فان التعبير في الترجمة يشله التقطع ، ولا تكاد تحس فيه بدبيب الحركة الشعرية الا نادرا ..

على ان الترجمة قد ترف خلال الاداء المسرحي وترتفع الى مستوى الشعر احيانا ، وخاصة عندما تحتدم المواقف الدرامية .

وبرغم هذا فقد استطاع الاخراج الفذ لهـــذه المسرحية ان يبرز الجوهر الشعري والدرامي فيها ، وان يقدم لنا بحق عملا فنيا بالغ الرفعة ..

ومسرحية « آغا ممنون » هي الحلقة الاولى من ثلاثية اسخيلوس «الاورستايا» ، وهي من أواخر اعماله وانضجها جميعا ، سواء من الناحية الدرامية او الشعرية..

والمسرحية تحكي لنا مأساة بطل هو آغا ممنون . اراد ان يحقق النصر على طروادة ، فقدم ابنته ايفجيينا فدية لآلهة الريح ، لتحرر سفنه وتتيح له الانطلاق الى غايته . وينتصر البطل ، ويعود الى وطنه مكللا بالغار ، فتلقاه زوجتـــه كلينمنسترا وقلبها ما زال داميا لمصرع ابنتها ، مضمـرة لـه الانتقـام بعد ان لوثت سريره بالخيانة ..

في البداية تلقاه لقاء المحبة ، ثم لا تلبث مع عشيقها ان تلقاه لقاء الغـدر ، فتجهز على بطولته وحياته بطعنة قاتلة ..

هكذا تبدأ المأساة .. ان البطل الذي فدى بابنته ثمنا للانتصار ، يصبـــح انتصاره جريمة تذهب بشرفه وحياته معا ..

وتخرج كليتمنسترا بعد فعلتها الى الناس ، ويداها تقطران بالدم ، وجسدها يفوح بالخيانة . ولكنها راضية النفس ، لقد انتقمت لابنتها وتربعت سعيدة على عرش السلطة والعشق ..

وبمقدار فزعنا لجريمتها ، يكون اشفاقنا على فجيعتها في ابنتها .. وبمقدار اعجابنا ببطولة آغا ممنون ، نأسف لتضحيته بابنته ، ونأسى لمصرعه ..

هذه هي العناصر الاساسية لهذه التراجيديا ..

فما الذي يحرك هذه العناصر ؟ الرغبة في الانتصـــــار ، العشق الدنس ، الامومة الجريحة ، التطلع ، السلطة ؟ نعم .. الا ان وراء هذه العوامل جميعا ، قدرا محتوما ينسج الاحداث ويوجه السلوك ويحدد المواقف . قدر ان يضحي آغا ممنون بايفيجيينا ، قدر ان ينتصر اغا ممنون ، قدر أن يصرع على يد زوجته ، الخيانة قدر ، الانتصار قدر ، الجريمة قدر . اسباب ومسببات ، علل ومعلولات يحكمها قدر محتوم وضرورة لا فكاك منها ..

ولهذا ، فعندما يتفتح وجدان بشري ـ كما تفتح وجدان كسندرا ، مسبية آغا ممنون من حرب طروادة ـ يستطيع ان يتنبأ بكل ما يجري ، بكل ما ســوف يجري . فاذا كان حكيما ، فعليه ان يتقبل قدره في شجاعة وحكمة .

هكذا تتغنى المسرحية بأحداثها ، وهكذا تتغنى المسرحية خلال الكوراس طوال احداثها . وعندما تنتهي هذه الحلقة من ثلاثية اسخيلوس نتطلع الى الحلقة الثانية لنكمل سلسلة الاسباب والمسببات ، لنواصل الطريق مع خيوط القدر المحتـوم لينزل الانتقام على رؤوس القتلة . ان الجريمة تولد الجريمة ، والقتل يؤدي الـى القتل ، والخيانة لا تفرخ الا الخيانة . على انه لا شيء يتحـرك بارادة الانسان ، حتى اذا ما تحركت ارادة فانها تتحرك وفق قدر محتوم ..

هذه هي مأساة الانسان ، على انها مأساة الانسان عند اسخيلوس . لا طاقة لارادة الانسان على مطاولة القدر المحتوم ..

ولعلنا نجد عند سوفوكل محاولة للخروج من اسر هذه القدرية الطاغيـة ، ولعلنا نجد عند يوربيدس تمردا على هذه القدرية ، ولكننا عند اسخيلوس لا نجد الا الرضوخ المطلق . السعادة والحكمة هي ان يواجه الانسان قدره في استسلام وشجاعة ، تماما كما فعلت كسندرا ..

ومن أجل هذا ينطوي البناء الداخلي لهذه المسرحية على تسلسل قدري ، نكاد نبصره ، ونتنبأ به ، يتغنى به الكوارس فيطيل الفناء ، وتجري به الاحداث في أحكام ودقة ..

ولقد استطاع الفنان كرم مطاوع ان يسيطر على اسرار هذه المسرحية ، وان يجسدها في صورة اقرب الى بيئتها القديمة ، فأقام هذا المسرح اليوناني شبه الدائري وسط القاعة ، واضاف اللوحات الرمزية على الجدران العالية ، وراح يستعين بالاضاءة الموحية بين الحين والحين ليبرز الاحداث ويفجر الدلالات الفاجعة في حذق واصالة في نفوسنا ..

ولكنه لم يستطع ان يقف بخاتمة الحلقة الاولى للثلاثية عند النهاية التي أرادها لها اسخيلوس ، وانما اضاف اليها اشارات سريعة تتنبأ بالتسلسل القدري في الحلقة الثانية . وبهذا جعل من النهاية بداية مفتوحة ، تتطلع الى الانتقام من القاتل ، والى تحقيق قانون الضرورة وشريعة الآلهة .

وعلى المسرح شبه الدائري تجمع كوراس مهيب ، يحكي لنا الحكاية منذ البداية ، ويختمها في النهاية ، ويبث حكمتها بين البداية والنهاية . وبين افراده توزعت الكلمات في اتقان فائق ، يكاد يجعل من هذه الكلمات افعالا حية تملأ النفس بالرهبة والاشفاق والتوقع وتشيع الحضور الفني الرصين ..

وقامت الفنانة سميحة ايوب بدور كليتمنسترا : العاشقة ، الام ، القاتلة ، الملكة . كانت خطواتها على المسرح ايقاعا دافئا يمتلىء بالدلالات العميقة . وكان اداؤها الصوتي البارع يصنع المواقف الدرامية ويعمقها ، ويتنقل بها بين نبالة الملكة ، وصرامة القاتلة ، وحنان الام في خفة واقتدار .

وقام الفنان عبدالله غيث بدور ايجيست عشيق الملكة ، المشارك لها في الجريمة والعرش . واستطاع بادائه الحاد القوي ان ينسج الصرامة بين تسلسل الاحداث ، وان يبرز الضرورة التي يمليها القدر المحتوم الفاجع ..

وقامت الفنانة محسنة توفيق بدور كسندرا ، الاسيرة العاشقة ، والوجدان الذي انكشفت امامه الحجب والاسرار ، والايمان الصافي الحزين الذي لا تجد ارادته امام القدر المحتوم الا الاستسلام الخاشع . وكان اداء محسنة توفيق لهذا الدور المعقد قمة عالية للاخلاص والروعة والجلال . عاشت مأساتها بعمق ، واستطاعت ان تشيع حضورا فنيا بالغ الصدق ، وكشفت بهذا عن موهبة مسرحية اصيلة ..

هذا عمل مسرحي فذ بحق ، يشرف به مسرحنا المعاصر ، ونحني له رؤوسنا تقديرا لكل من اسهم في تقديمه ..

ولكن ما اجدرنا ان نخص بالتقدير هذا المخرج الجاد الخلاق كرم مطاوع . ان اعماله التي قدمها على المسرح تكاد تعد على الاصابع ، ولكنها في الحقيقة تضيف كنوزا غالية الى تراثنا المسرحي الحديث ..

« المصور »
٦ يناير ١٩٦٧

الخرتيت
بين الفوضى والتخطيط

ما اشد غربة توفيق الحكيم في مسرحه المسمى باسمه ! لقد هجر الحكيم ادب اللامعقول ، واستهل موسمنا المسرحي برائعته التقدمية « شمس النهار » . اما مسرحه فيقدم مسرحية من ادب اللامعقول هي « الخرتيت » ليوجين يونسكو. وبقدر ما تعد « شمس النهار » مساهمة ايجابية في بث انبل قيم العمل والمشاركة الجماعية ومحبة الآخرين ، تعد « الخرتيت » دعوة سافرة الى الفردية في مواجهة كل تخطيط وتنظيم اجتماعي !

حسنا .. لعلي أستهل حديثي من نهايته ، بل لعلي أستهل حديثي كذلك بطريقة تنقصها المجاملة .. ولكن ماذا افعل ؟ لقد صدمت بالخرتيت حقا .. وليصدقني القارىء العزيز ، فما صدمني مضمون هذه المسرحية — على خلافي الشديد معها — بقدر ما صدمني تجسيدها المسرحي .

لقد قرات المسرحية منذ فترة ، فشددت اليها ، وانبهرت بها ، رغم ما ادركت في مضمونها من دعوة ليبرالية متطرفة .

ان هذه المسرحية — على خلاف كثير من مسرحيات اللامعقول — تتوفر لها مميزات عديدة من الناحية الفنية . بل تكاد تكون من حيث التسلسل والبناء ووضوح الفكرة على درجة كبيرة من المعقولية ، في حدود مضمونها المعين طبعا . فضلا عن انها تتميز بقدر كبير من الذكاء والمهارة والاحكام .

وعندما ذهبت لاشاهدها حتى يضاعف التجسيد المسرحي من استمتاعي الفني بها ، صدمت ! ما اسوا ان تحمل في نفسك الحماس لعمل ، فاذا ما شاهدته، سقط حماسك جثة هامدة .

الحق انني لم اجد الا ديكورا ذكيا ، انيقا ، متفهما ، يفسر الفصول جميعا باستثناء الفصل الاخير ، الذي كاد ان يكون تكرارا للفصل السابق عليه بغير مبرر . ولنعد اولا الى مضمون المسرحية ، ومن حقنا ان نتساءل : ماذا يريد ان يقوله لنا يونسكو بمسرحيته هذه ؟

والمسرحية في الحقيقة تقول كلاما واضحا للغاية . وقد يختلف الناس في ظاهر تأويل المسرحية ، ولكن جوهرها لا اختلاف فيه .

اننا في مدينة يتحول الناس فيها الى خراتيت — لو صح هذا الجمع — الى حيوانات وحيدة القرن ، وحيدة الاتجاه ، وحيدة الملامح والسمات ، وحيدة

الرؤية والفكرة والاهتمام ، وحيدة لون البشرة ، ولون العاطفة ، ولون الحياة . الوجه البشري يتحول الى قناع مصمت متشابه مع غيره من الاقنعة ، والفرد المتميز يتحول الى كائن غير متميز في طابور ، في تنظيم ، في انضباط حزين ، في شعار محدد . الطوابير والخطا العسكرية والوجوه المتشابهة والكلمات الحماسية والاندفاع ، هي ما تميز المدينة الجديدة . هي الوباء الجديد الذي يصيب الجنس البشري فيفقده بشريته .

الناس جميعا يتحولون الى هذا النمط من الحيوان . حتى المنطق العقلي متمثلا في رجل المنطق يتحول الى خرتيت . التحول يكون في البداية معركة يرفضها البعض ، ينكرها البعض ، يقاومها البعض ، ولكن سرعان ما ينخرط الجميع في الطابور ، ولا يبقى في النهاية غير فرد واحد . لقد تخلى عنه الاصدقاء وزملاء العمل ، والناس جميعا تحولوا الى خراتيت . ولم تبق معه – مع بيرانجيه – غير حبيبته ديزي . ولكن حتى ديزي تتخلى عنه في النهاية وتسير في الطابور. ويقف بيرانجيه ، الانسان الاخير ، الانسان الوحيد الفرد المتبقي خارج الطابور ، وحده يقاوم التحول ، يقاوم الاتجاه السائد ، يقاوم الناس ويقاوم نفسه ، ثم يقرر اخيرا في عزم ان يظل مدافعا عن انسانيته ، عن فرديته في مواجهة طوفان الخراتيت .

فماذا في هذا الموضوع الطريف ؟! أليس دفاعا مجيدا عن فردية الانسان ، في مواجهة الآلية الطاغية ، في مواجهة كل نظام اجتماعي او سياسي يفقده الفردية والذاتية ، ويحيله ترسا في آلة ، او حركة عمياء مسحاء في طابور ؟ هذا حق .. من الناحية التجريدية المطلقة .

ولهذا فكثيرا ما تفسر هذه المسرحية بأنها ادانة للنظام النازي ، ولكن كثيرا ما تفسر كذلك بأنها ادانة للنظم الاشتراكية المطبقة في اوروبا .

وما اكثر الكتاب والمفكرين الاوروبيين والاميركيين الذين يطمسون الفروق الاجتماعية الجوهرية بين النظامين ويطلقون عليهما معا اسما واحدا هو النظام الشمولي ، مستندين في هذا على بعض المظاهر الخارجية الشكلية مثل نظام الحزب الواحد او بعض الاخطاء في التطبيق . وعلى هذا فالمسرحية ادانة للنظامين معا ، بل لعل اشارتها الرمزية الى النظام الاشتراكي اكثر من اشارتها الى النازية ، فهناك السخرية بالانضباط الحزبي ، وهناك الاشارة في الفصل الثاني الى حاجة المجتمع الى التخلص من الاستغلال المتمثل في شخصية مدير العمل ، وهناك اشارة بيرانجيه الى نفسه باعتباره موضع سخرية الخراتيت وتهجمهم عليه لانه من الطبقة الوسطى ، وهناك الاشارة الى محاولة اقامة عائلة عالمية بدلا من العائلة الخاصة . ومن واجبنا بغير شك ان نمجد كل دفاع عن الفرد في مواجهة اي تنظيم اجتماعي يهدر حريته الفردية ، ولكن ما أحرانا كذلك ان نحذر هذا الدفاع المطلق عن الفردية ، بما يبثه من ادانة مطلقة لكل تنظيم جماعي او تخطيط اجتماعي . ان المعركة الاساسية في عالم اليوم ، مهما تنوعت اشكالها واساليبها وطرائقها ، هي معركة بين الاقتصاد الفردي والاقتصاد

الموجه ، بين الديمقراطية الليبرالية والديمقراطية الاشتراكية ، بين الفردية المطلقة والتخطيط الاجتماعي .

فأين تقف هذه المسرحية ؟ اي غذاء فكري تقدمه ؟ انها في الحقيقة تغذي الاحساس بالفردية الليبرالية ، وتسخر في ذكاء ومهارة فائقة بكل توجيه وتخطيط وتنظيم اجتماعي او سياسي او فكري !!

ولهذا نتساءل : لماذا كانت هذه المسرحية اول ما يستهل به مسرح الحكيم موسمه الجديد في هذه المرحلة الدقيقة من حياتنا الاجتماعية والسياسية ؟

وليست كلماتي هذه دعوة الى الحجر على مسرحية « الخرتيت » او على ادب اللامعقول عامة ، فما اكثر ما يمكن ان نتعلمه منها ومنه . والحجر لا يفيد ، انما القضية هي قضية توعية ، قضية تخطيط سليم لمسرحنا بما يتفق واحتياجاتنا الفكرية والاجتماعية ، قضية ان يتواكب المسرح مع حركة الحياة والثورة . ورغم هذا فان المسرحية بما لها من معنى تجريدي يحمل شرارة الدفاع عن الانسان الفرد ، وبما تشتمل عليه من احكام فن البناء الفني ، مسرحية جديرة بالعرض والدراسة والتأمل ، وكنت اتمنى ان استمتع بها على خشبة مسرح الحكيم ، ولكني للاسف ، وبصرف النظر عن اختلافي الفكري معها ، لم استطع ذلك .

حقا لقد كان المسرح زاخرا بديكور فني ذكي كما ذكرت في البداية ، وكانت لمسات الاضاءة والملابس تكشف عن عناية فائقة وتفهم . الا ان المسرحية من حيث الاداء والاخراج لم تملأ نفسي ، ولم تستطع ان تنقل الى وجداني شحنتها الدرامية على الاطلاق . لقد انفعلت بها عند القراءة اضعاف ما انفعلت بها متجسدة على خشبة المسرح . كان صوت الملقن يعلو كأنه مكنة طحين ، وكان الاداء عصبيا مفتعلا بغير وظيفة وبغير هدف . وكانت الحركة على المسرح في الفصل الثالث والرابع مبعثرة مفككة لا ضابط لها . وكان ستار الختام في كل فصل مرتبكا ، يسدل دائما في غير وقته الدقيق ، وبغير نبضه المطلوب . ولا اعرف هل هو الستار ام اداء الكلمات الاخيرة من الفصل .

وكان سقوط السلم في الفصل الثاني ركيكا غير مقنع . وكان ظهور الخراتيت ، برؤوس خرتيتية واجسام بشرية ، شرخا حادا في البناء الدرامي لحدث المسرحية . لعل المخرج اراد ان يقول لنا انه ليس تغيير للانسان الى حيوان اسمه الخرتيت ، وانما هو اكتساب للانسان لصفات حيوانية . حسنا .. ولكن التجسيد والاغراب الذي اراده المؤلف بالتحول الكامل أقدر على الايحاء بالمعنى ايحاء دراميا . والغريب ان المخرج أرانا في الفصل الاول خرتيتا متكاملا رأسا وجسدا ، ثم ما لبث في الفصول الاخرى أن حول الخراتيت الى لعب اطفال .

كان الفصل الاول من أجود فصول المسرحية بغير شك اداء واخراجا وديكورا ثم اخذت المسرحية تتراخى وتتراخى حتى النهاية .

انه عمل أحوج ما يكون الى مزيد من التدريب والتركيز والتكييف وضبط النهايات والتعابير والحركات والتعجيل بالايقاع الزمني في بعض المواقف .

على انني رغم هذا لا املك الا ان احيي الجهد الكبير الذي بذله المخرج في اعداد ديكور المسرحية وملابسها اساسا . ورغم عدم حفظ صلاح منصور لبعض فقرات من دوره الا انه كان بحق استاذا في ادائه الصادق البسيط المعبر . ولعلي لا استطيع ان اغفل الجهود الجادة التي بذلها كمال ياسين وبثينة حسن وفؤاد احمد ونفر آخر من الممثلين .

وبعد ، ارجو أن التقي بمسرح الحكيم وبالمخرج حسين جمعة في عمل آخر اكثر توفيقا واشراقا .

« المصور »
٤ ديسمبر ١٩٦٤

المسرح في لبنان حوار اجتماعي جديد

خرجت ابحث عن المسرح في لبنان ، أبحث عن الحوار ، ابحث عن لقاء الانسان بالانسان . في القمة الشامخة للجبل ، كانت تهوم ميتافيزيقا الشعر ، وعند السفح ، في السوق الدائرة ، كانت تسفح كرامة الانسان ، وتشحب كلمته في مساومة مبتذلة .

على انه بين القمة والسفح ، بين الميتافيزيقا المهومة والسوق المبتذلة ، اخذت ترتفع منصة المسرح ، ويجري الحوار وتضيء كلمة الانسان الجديد في لبنان .

ولقد كدت احس بهذا كله نشاطا سياسيا واحتداما اجتماعيا ، قبل ان اشاهد عملا فنيا على منصة مسرح .

فلقد احسست بالمجتمع اللبناني — على قلة الايام التي قضيتها على هامشه — يتفجر بالصراع الاجتماعي .

حقا ، لقد شاهدت اعلاما سياسية تتشاجر في ساحة السلطة العليا وتكاد بمشاجراتها ان تطمس الحركة العميقة في المجتمع . وشاهدت اعلاما طائفية تريد ان تجعل من نفسها المعنى الوحيد للحياة في لبنان . ولكني وراء هذا كله احسست بدبيب الحركة الاجتماعية ، دبيب الاحتدام الطبقي يرتفع ، وتكاد كلمته ان تطوي الاعلام السياسية والطائفية جميعا . لقد اخذ الصراع السياسي والصراع الطائفي في لبنان يسفر عن وجهه الاجتماعي الحقيقي . واخذت القضايا الاجتماعية للانسان اللبناني تطفو على سطح الحركة اليومية للحياة في لبنان ، رغم البذخ الظاهري لاقتصاد « الترانزيت » ورغم العنجهية الطائفية في ملامح الوجه !

ان ثورة اجتماعية تتفجر في لبنان فتميز في العلاقات الاجتماعية بين يمين ويسار ، لا بين طوائف وشيع . وترتفع شعارات التغيير الاجتماعي ، والتوجيه الاقتصادي لا في الجرائد والمجلات والندوات فحسب ، بل في البيانات الوزارية كذلك ! ويدور حولها صراع متجهم جاد وان تزيى أحيانا بأزياء هادئة واخفى وجهه احيانا اخرى وراء اقنعة باسمة وديعة !

ان لقاء ثوريا يتم بين قوى التقدم في لبنان ، وان حركة جماهيرية شعبية تنضج وتتبلور وتنتظم . ان استقطابا اجتماعيا حادا يلوح في المجتمع واكاد أسمع الثورة الاجتماعية تدق أبواب لبنان دقا عنيفا . ومع هذه الدقات تنفرج ستارة المسرح اللبناني الجديد .

واقول المسرح اللبناني الجديد ، لان مسرح لبنان مسرح عريق في القدم ،

بل لعله ان يكون رائد الحركة المسرحية العربية كلها . فمنذ ما يقرب من مائة وعشرين عاما ، بدأ المسرح العربي بمارون نقاش . ان مارون نقاش على حد تعبير المؤرخ والدارس المسرحي الكبير الدكتور يوسف نجم « اول من حاول هذا الفن في نهضتنا الحديثة محاولة جدية قاصدة » .

وتمتد وراء مارون نقاش اسماء لبنانية اخرى ، واصلت طريق المسرح العربي من امثال نجيب حداد واديب اسحاق وطانيوس عبده وخليل مطران وغيرهم . لعل اغلب ما قدموا من مسرحيات كان مقتبسا أو مترجما ، ولكنهم وضعوا بذرة المسرح العربي التي لم تنضج وتزدهر في لبنان وانما نضجت وازدهرت في مصر حتى بلغت اليوم ارقى مستوياتها تأليفا واخراجا واداء .

ولكن .. هل توقف المسرح اللبناني طوال هذه السنوات ؟.. لا .. لقد واصل طريقه . على انه كان طريقا متقطعا ، خاليا من الاضواء والمشاهدين .. لعلنا نجد مسرحية لجبران خليل جبران ، او اخرى لميخائيل نعيمة ، وقد نلتقي بعد ذلك بمسرح شعري خالص لسعيد عقل ، وان غلب فيه الشعر على المسرح ، وقد نلتقي بمسرح اجتماعي لسعيد تقي الدين .

وقد لا ينقطع خليل هنداوي خلال السنوات الماضية عن تقديم المسرحيات الصغيرة ..

على اننا لا نستطيع القول ان المسرح اللبناني كانت له ملامحه الواضحة ودوره الفعال وحركته المتصلة منذ تلك البداية الرائعة التي بدأها مارون نقاش للمسرح العربي كله .

ولعلنا نتحدث اليوم عن جورج شحاده . انه من كتاب المسرح العالميين . ولكننا نتساءل : هل ينتسب الى المسرح الفرنسي المعاصر ، ام الى المسرح اللبناني المعاصر ؟ هل ينبض بقلب باريس ام بقلب بيروت ؟ على ان القضية الحقيقية هي مدى فاعلية جورج شحاده في الحركة المسرحية الجديدة في لبنان . واكاد اقول انه يمثل خطا متميزا عنها ، وان كنت اتمنى ان يعود للالتحام بها ، بجماهيرها .

ونعود الى المسرح اللبناني لنسأل : لماذا شحب هذا المسرح طوال تلك السنوات ؟ لقد ازدهر الشعر في لبنان ، وازدهرت القصة الى حد ما ، وظل المسرح ذكرى قديمة !

لماذا ؟ هل نفسر هذا بالانقسام الطائفي الحاد الذي قسم الحياة الاجتماعية والانسانية في لبنان ؟ هل نفسره بهذا الفارق الخرافي بين ميتافيزيقا الشعر عند الجبل ، وابتذال السوق عند السفح ، وتمزق الانسان اللبناني بينهما ؟ هل نفسره بمجتمع « الترانزيت » ، مجتمع المساومة ، والهجرة المتصلة الى بعيد ؟.. هل نفسره بالاحتلال الفرنسي ؟

لعلي لا املك ما يؤهلني ان اقف لادرس هذه الظاهرة التاريخية دراسة مستأنية ، ولعل فيما يكتبه الدكتور محمد يوسف نجم عن المسرح العربي اجابة عن هذا السؤال .. على اني في الايام المحدودة التي عشتها في بيروت ، أحسست بالظاهرة المسرحية يتحرك بها قلب الحياة هناك ، أحسست بالمسرح ـ كما ذكرت ـ

في الحوار السياسي والاحساس الاجتماعي ، كما احسست به كذلك على منصة المسرح نفسه .

ان المسرح اللبناني يستيقظ مدخرا كل طاقات الماضي مستوعبا كل خبرات الحاضر ، متطلعا في ثقة وجراة الى مستقبل زاخر بالوعود السخية .

ولعل اول ظاهرة عملية تحس بها في بيروت ، هي ان كثيرا من دور السينما قد اخذت تتحول الى مسارح .

ان قاعة سينما هيلتون قد اصبحت مسرح بيروت ، وسينما شهرزاد قد اصبحت مسرح الاشرفية ، وقاعة اليونسكو سوف تصبح قاعة المسرح اللبناني .

وما اكثر الاماكن الاخرى التي تتحول الى مسارح . هل كثرة المسارح تؤذن بوجود حركة مسرحية ؟ لا شك في هذا . انه تعبير عملي عن وجودها .. على ان الغريب ان هذه الحركة المسرحية تنشط نشاطا حادا مركزا خلال الاشهر الماضية وخلال هذه الايام بالذات . فلاول مرة في لبنان — فيما اعتقد — يقوم مسرح يومي يقدم عروضا مسرحية يومية ، لا عروض مناسبات ولا عروض هواة .

وقد لا تكون من قبيل المصادفة ان تصدر مجلة « الطريق » اللبنانية في هذه الايام كذلك عددا خاصا عن المسرح اللبناني ، يشارك فيه بالرأي ما يقرب من عشرين فنانا لبنانيا بين الكاتب والمخرج والممثل والناقد .

ومنذ عشر سنوات اصدرت مجلة « الآداب » اللبنانية عددا خاصا بالمسرح العربي ، كان نصيب المسرح اللبناني منه مقال قيم بقلم الاستاذ عبد اللطيف شرارة، تحدث فيه عن تاريخ المسرح اللبناني ، وكاد ان يختتم مقاله بسؤال متشائم عن مستقبل المسرح اللبناني بل المسرح العربي والانساني عامة !

وبعد عشر سنوات من هذا المقال ، تخرج مجلة « الطريق » بهذا العدد الكبير من الفنانين اللبنانيين يعلنون ميلاد المسرح اللبناني الجديد .

والواقع انني عندما شاهدت فرقة منير ابو دبس على مسرح الجيب بالقاهرة في العام الماضي ، احسست ان وراء هذه الفرقة حركة مسرحية واعدة في لبنان. لم تقدم لنا الفرقة مسرحية لبنانية ، بل قدمت لنا مسرحية اونسكو « الملك يموت » ولكني احسست في التفسير والحوار والاداء والاخراج عملا لبنانيا خالصا . كانت المسرحية « ملبننة » تماما ، روحا واداء . على ان القضية لم تكن قضية « لبننة » مسرحية اونسكو بل ما ابرزه تجسيد هذه المسرحية من تقاليد واصالة مسرحية . ولهذا لم افاجأ بالحركة المسرحية في لبنان هذا العام . على اني ما كنت اتوقع انها على هذا المستوى من العمق الاجتماعي والكفاءة الفنية .

واعترف انني لم استوعب كل النشاط المسرحي في لبنان . لعلي لم اشاهد غير مسرحيتين .. لعلي لم اتمكن من التعرف على وجود الحركة المسرحية في لبنان ، ولكني احسست بالمسرح اللبناني على قلة ما شاهدته منه ، بل ادركت ان ما يعرض اليوم من هذا المسرح ، ليس الا مظهرا ضئيلا لحركة تحتدم في الاعماق وتوشك ان تتفجر ابداعا مسرحيا لا حد لعمقه واتساعه وفاعليته .

لقد بدأت رحلتي الى المسرح اللبناني بفرقة المسرح الوطني .. سمعت لبنان

يتحدث عن شوشو . وشوشو هو الفتى الاول في هذه الفرقة . وشوشو هــو الاسم الفني للممثل حسن علاء الدين . كان ممثلا تليفزيونيا ناجحا ، ثم انتقل منذ اشهر قليــلة الى المسرح .

استهل حياته الفنية الجديدة بمسرحية « شوشو بك في صوفر » ، التي حققت نجاحا جماهيريا كبيرا . وعندما ذهبت لاشاهد شوشو كان قد بدأ مسرحية جديدة هي « مريض بالوهم » لموليير .

وجلست في مقعدي اتأمل شوشو . لم تكن تعنيني المسرحية بقدر ما كــان يعنيني هذا الفنان اللبناني . وللحق انني أبصرت فيه ممثلا موهوبا ، فيه كفاءة على التعبير بالوجه والصوت . انه طاقة فكاهية كبيرة قادرة ان تفجر الضحك في قلب لبنان بل في قلب اي مواطن عربي . وفي تقديري انه سيكون من ألمع الفنانين تعبيرا عن النقد الاجتماعي الساخر ، وسيحقق نجــاحا ساحقا ، وان كنت اخشى عليه من هذا النجاح !

انه برغم موهبته ، بل بسبب موهبته ، أحوج ما يكون الى الصقل والدراسة. اخشى عليه من التورط في اتجاهات ارتجالية في الاداء ، يحقق بها النجــــاح الجماهيري الميسر على حساب الفن . ما احوج شوشو الى ان ينمي موهبتــه ، وان يدرس ادواره ، والا يغلق نفسه في نموذج مسرحي واحد .

وما أجدر كتاب لبنان ان يهتموا بشوشو . يكتبون له المسرحيات المعبــرة عن روح لبنان . انه علامة من علامات الطريق في المسرح اللبناني المعاصر .

على ان المسرح الوطني لا يقدم شوشو وحده ، بل يقدم كذلك كوكبة مــن الفنانين الاكفاء ، اذكر في مقدمتهم الفنانة ناديا حمدي . كانت تمثل مع شوشــو دور الخادمة او الوصيفة ، واشهد انها كانت تؤدي دورها في اخلاص وتفان وحيوية خارقة ، وكانت تحرك المسرحية ، وتملأ ثغراتها ، وتشيع فيها روح البهجة . انها فنانة موهوبة تكاد تذكرني بالفنانة زوزو نبيل .

ان المسرح الوطني في لبنان زاخر بالكفاءات ، ولكنه احوج ما يكون الـــى الصقل والدراسة . انه المدرسة المسرحية التي ستفجر النقد الاجتماعي في الحياة اللبنانية كلها . وما أحوجه الى عناية وتخطيط .

وفي الليلة التالية ذهبت الى مسرح الاشرفيـــة ، لاشاهد حلقـــة المسرح اللبناني . واعترف منذ البداية انني وجدت نفسي امام مدرسة فنية جادة اخراجا واداء . كانت الحلقة تقدم مسرحية مقتبســـة عن الكاتب الالماني كلايست هي مسرحية « انكسرت الجرة » . اقتبس المسرحية الاستاذ ادوار البستاني اقتباسا خلاقا وسماها « ضاعت الطاسة » . احسست كأنما اشاهد نصا لبنانيا مؤلفا ، يرتقي الحوار العامي فيه الى مستوى الشعر تركيزا وحرارة ويكاد يوحي ايحاء متصلا بواقع الحياة اللبنانية. والمسرحية تدور حول كسر جرة ، ومحاكمة للمسؤول عن كسرها ، ولكنها في الحقيقة محاكمة للعدالة نفسها ، لنظام القضاء ، بل للنظام الاجتماعي الفاسد كله . ومنذ اللحظة الاولى للمسرحية حتى اللحظة الاخيــرة ، كانت المسرحية متماسكة متناسجة ، يوحدها ايقاع معبر مدروس وتوزيع دقيق

واداء بارع . كانت المسرحية شحنة حارة تنصب انصبابا خلاقا في الوجدان .

وعلى المنصة كان يتألق ممثلون اكفاء حقا . الياس الياس في دور القاضي ، يخفي الذئب تحت ثوب من الهدوء والبساطة وخفة الدم . ولطيفة ملتقى في دور صاحبة الجرة المكسورة ، تملك ناصية المسرح بحركتها العصبية وادائها الجـــاد الصادر من اعماق بعيدة . انها الوجه المقابل للقاضي . رمز للحقيقة الصريحة . ووراء هذا العمل الجاد كان هناك المخرج انطوان ملتقى ومدير المسرح فرنسوا خـــوري .

لقد احسست في مسرح الاشرفية بانني في حضرة مدرسة فنية لا مجرد فرقة مسرحية .

وخرجت من مسرح الاشرفية اواصل معرفتي بالمسرح اللبناني . ان مـــا شاهدته من مسرحيات كان مقتبسا برغم غلبة روح اللبننة عليه . ولكني كنت مشوقا الى مسرح لبناني اصيل تأليفا واداء .

وكان لقائي الثالث بالمسرح اللبناني في بيت فيروز والاخوين رحباني .

في هذا البيت تجري اخطر الاحداث الفنية لا في لبنان وحده بل فـــي الوطن العربي كله .

لن اتكلم هنا عن الاغنية الرحبانية . لن اتكلم عن احيـــاء التراث الموسيقي العربي وتطويره ، فلهذا حديث آخر . وانما اتكلم عن المسرح فحسب . انالمسرح الغنائي العربي بدأ حياة جديدة في البيت الرحباني ، من حنجرة فيروز بـــل من قلبهـــا .

ولقد كان المسرح الغنائي العربي من البدايات المبشرة لحياتنا الفنية منـذ اواخر القرن الماضي وبداية هذا القرن . ثم مات المسرح الغنائي . لا ... لم يمت وانما دفن حيا . ان الادراج الخشبية المبيتة تحتـــوي على عشرات الاوبريتات الحية ، ولا احد يسعى لاخراجها للناس .

اوبريتات سيد درويش . اوبريتات داود حسني . اوبريتات زكريـــا احمد . وغيرهم وغيرهم . عشرات من أندر الكنوز الفنية لا تجد في بلادنا من يهبهـــا الجهد والعناية .

هل هو اهمال ؟ لا اعتقد ذلك ! هل هو مجرد اهمال ان تظل اعمال سيـد درويش مغني ثورة ١٩١٩ وملحن قيمها ومشاعرها وافكارها ، نائمة في الادراج الخشبية حتى اليوم ؟ لا .. بالطبع .. انه موقف ضد مدرسة فنية معينـة ، ضد كل ما تتضمنه هذه المدرسة من قيم اجتماعية ، ودلالات شعبية متقدمة .

وعلى ان هذه قضية كبيرة في بلادنا ، لا تمس هؤلاء فحسب بل لعلها تمس كذلك فيروز والاخوين رحباني ، وارجو ان اعود اليها في مقال آخر .

ونعود الى المسرح في البيت الرحباني .. لقد عشت في هذا البيت رحلة غنائية قصيرة ، سريعة ، مكتنزة ، من احدى الموشحات القديمة للشيخ سيـد درويش حتى اوبرا البعلبكية لفيروز والاخوين رحباني ، ثم رحت انصت لكلمـات اوبرا جديدة عن بطل لبناني قديم يدعى فخر الدين . ثم عدت الى بيتي لانصت

الى الحان « بياع الخواتم » .. واستكمل معرفتي بما تضيفـــه هذه الاسرة الرحبانية الى المسرح الفنائي العربي . في المسرح الرحباني يدور انبل حوار بين الانسان والانسان ، بين الانسان والمثل الاعلى ، ويتحرك الانسان ، باللحن والكلمة ، ويرتقي على ذاته ويستشرف آفاقا علوية حقا تعلو فيها ارادة الحـق ، والحرية والمحبـــة .

والحق ان المسرح الفنائي الرحباني يفجر في المسرح اللبناني ، بل في المسرح العربي المعاصر ، مرحلة جديدة اصيلة . انه يواصل المجد الفنائي الذي بدأ به مسرحنا العربي ويضيف اليه اعماقا شعبية وقيما انسانية ومعالجة فنية بالفـة الجدية والخصوبة والرفعة والمتعة .

وبهذا اللقاء الحميم مع المسرح الرحباني تنتهي جولتي في لبنـــان بحثـا عن المسرح .

وما أعتقد ان جولتي تلك كافية للحكم على المسرح اللبناني . ما اعتقد انني أوفيته حقه من المعرفة والتقدير ، ولكني في الحقيقة لا اقدم هنا دراسة عن المسرح اللبناني ، وانما أشير اشارة سريعة الى ظاهرة جديدة نامية .

اقول ان دقات قلب المجتمع اللبناني تفتح ستار المسرح الجديد في لبنـان بعد غيبة طالت عشرات السنين . اقول ان حوارا بالغ الرفعة ، بالغ العمق ، بالغ الاصالة والجدية يرتعش على منصة المسرح اللبناني هذه الايام ، ومستهلا مرحلة جديدة من الثورة الاجتماعية في لبنان ، وهي ثورة ثقافية واجتماعية غير منفصلة عن الثورة العربية الشاملة .

ما أحوج هذا الحوار المسرحي الجديد في لبنان ان يكـــون موضع رعاية وعناية . ما أحوج هذه الفرق المسرحية الى معونات تساعدها على مزيد من الاستقرار والنضـــج .

وما احوج لبنان في هذه المرحلة من حياته الى معهد للدراسات المسرحية ، يواكب هذه الحركة المسرحية الجديدة تسجيلا ، وتعميقا ، وتغذية ، وتطويرا .

وما احوجنا في الجمهورية العربية المتحدة ان نتفاعل مع هذه التجربـــة المسرحية الجديدة في لبنان ، فنتبادل معها الخبرة ، والحوار فنا وفكرا .

ان حوار المسرح اللبناني هو حوار اجتماعي جديد مع الوطن العربي كـــله نحييه ، ونستبشر به ، بل نتعلم منه كذلك .

« المصـــور »
١٣ ايار ١٩٦٦

ايقاعات متنوعة

مع بداية موسم مسرحي

مع مسرحية « ليلة مصرع غيفارا » احسست بالموسم المسرحي يبدأ في بلادنا هذا العام .

فلأول مرة هذا العام ، احس بنبض المسرح المصري ، وأعيش تجربة فنية صادقة على المسرح المصري .

لقد كنت سيىء الحظ ، عندما شاهدت مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » منذ بضعة اشهر ، من اخراج الفنان سعد أردش . لقد قدرت الجهد المبذول فيها اخراجا وتمثيلا ، الا ان خللا فنيا اصاب المسرحية اثناء مشاهدتي لها ، حرمني من أن استمتع بها وان اتمكن من تقدير القيمة الفنية الكاملة لهذا الجهد .

ثم شاهدت مسرحية « تانفو » من اخراج الفنان نبيل الالفي . وكانت المسرحية ـ هذه المرة ـ سيئة الحظ . فقد شاهدتها منذ سنوات في لندن ، وكتبت عنها كذلك منذ سنوات . وعندما شاهدتها على مسرح الجمهورية قدرت الجهد الكبير الذي بذله مخرجها الفنان ، ولكن في الحقيقة افتقدت فيها روح الوحدة والتركيز بل روح الدراما ، فقد امتلأت امامي بالذيول التي لا مبرر لها ، بل بهتت فيها روح المفارقة الحادة والسخرية اللاذعة ، وتثاقلت حركتها النشطة ، وأمتلأت بالاداء الميلودرامي المفتعل . واختلفت اختلافا كبيرا مع تفسير المخرج لها .

ثم شاهدت مسرحية « زهرة من دم » ، وهي مسرحية حبيبة عزيزة ، فموضوعها هو بطولات العمل الفدائي الفلسطيني .

وهي مسرحية لبنانية يتحقق باخراجها في القاهرة تقليد جديد ما أشد الحاجة الى ارسائه ودعمه . ومؤلفها الاديب اللبناني الكبير الدكتور سهيل ادريس ، ومخرجها الفنان كمال ياسين . الا ان المسرحية ـ مع شرف موضوعها ـ كانت تتورط في كثير من العيوب الفنية . انها مسرحية زاعقة ، لا زعيق الاحداث بل زعيق الكلمات . فيها مغالاة ميلودرامية .

لقد انحنيت اجلالا للمعنى السياسي والانساني العام في مسرحية « زهرة من دم » ولكني لم استمتع فيها ومعها بقيمة فنية كبيرة .

ثم كانت أخيرا مسرحية « غيفارا » النص الادبي كما تابعته على المسرح ،

يخرج عن البناء المسرحي التقليدي .

ولم يكن في هذا مأخذ عليها . فليس في هذا مأخذ . على انني احسست في بنائها وحوارها تطويلا وتكرارا لا حد له ولا مبرر ، برغم رفعة المعاني التـي يتضمنها الحوار ، ولهذا ادركت قيمة الجهد الفني الكبير المبدع الذي بذله الفنان كرم مطاوع في تطويع هذا العمل المسرحي غير التقليدي تطويعا بارعا وفي تفجير جو درامي حاد وجاد طوال فقراته . لقد نجح كرم مطاوع في ان يعايش هـــذا العمل الفني معايشة فنية حميمة في فصله الاول خاصة ، ولكن مع فصله الثاني ، او في النصف الثاني من هذا الفصل ، اخذت احس بالملل ، واخرج شيئا فشيئا من روح التجربة الفنية . لقد غلبت اطالة النص ، بل ثرثرته احيانا ، عـــلى قدرات كرم مطاوع .

وخرجت من المسرحية وقد كادت مقاطعها الاخيرة ، الفضفاضة البناء ، ان تصرع حبكة بداياتها في نفسي . على ان العمل في مجمله ــ كما قلت في البداية ــ هو بداية حقيقية لموسمنا المسرحي المصري . لقد كسر به كرم مطاوع رتابة المعمار المسرحي في المسرح القومي ، بل كسر به كذلك رتابة حياتنا المسرحية .

لست انكر ما في النص المسرحي الذي ابدعه ميخائيل رومان من ذكاء ولمعان وجسارة سواء من الناحية الفنية او الفكرية . ولست انكر الجهود الفنية الكبيرة التي بذلها ممثلون كبار مثل محمود يس وسناء جميل وعبد الرحمن ابو زهرة ، الا ان نجاح العمل في الحقيقة هو ثمرة لهذه الموهبة الفنية الكبيرة العزيزة التي يمثلها في حياتنا كرم مطاوع .

« الاخبـــار »

٥ مايو ١٩٦٩

حفلة سمر من أجل ٥ حزيران
للكاتب السوري سعد الله ونوس

لقد هزمنا . هذه هي الحقيقة الصخرة ، التي تصدم بها ذواتنا ، فتتفجر وتتناثر الاسئلة الحادة فينا ، ومن حولنا . من نحن ، ولماذا هزمنا ، وما العمل ؟

على ان هناك من يحاول ان يستغل الهزيمة ، ان يبتلع الصخرة ، ان يحتوي الموقف الفاجع لمصلحته ، فيجعل منه مجرد استعراض ممتع ، مجرد حفلة سمر ، يبرز فيها كفاءته الخاصة ، ويتجنب بها ان يسأل نفسه الاسئلة الصعبة ، او ان يجد نفسه مضطرا الى البحث عن اجابة عليها .

وهكذا .. يطل علينا من منصة المسرح الرسمي ، مخرج المسرحية التي لم تبدأ بعد . لقد جاء الجمهور الى هذا المسرح الرسمي ليشاهد مسرحيـة « صفير الارواح » من تأليف الكاتب عبد الغني الشاعر . والليلة ليلة الافتتاح . وتحين الساعة ، ولكن المسرحية لا تبدأ . ويمضي الوقت في الانتظار . ماذا هناك ؟ وتمل القاعة الانتظار . يمل الجمهور ، ويعلن عن نفاد صبره ... عن احتجاجه . وهكذا تبدأ المسرحية باحتجاج الجمهور . وهنا يطل علينا المخرج معلنا أسفه للتأخير . ويأخذ في تفسير الامر . ان المشكلة هي مشكلة النص . البحث عن نص . لقد اتصل المخرج بالكاتب عبد الغني الشاعر ليكتب له نصا عما حدث ، يقصد الهزيمة . ذلك ان ما حدث ـ على حد تعبير المخرج ـ هو « فرصة ممتازة لكي نصنع عملا ممتازا » . وتجسيدا لما دار من حوار بين المخرج والمؤلف ، يسارع المخرج لاحضار ممثل لاداء دور المؤلف . وهنا يرتفع صوت من القاعة . انه المؤلف نفسه « ليس ضروريا ان يتقمصني ممثلون ما دمت موجودا هنا . ان المؤلف موجود هنا ... في القاعة . يتحرك منها ، منا ، الى المنصة . وهكذا لا يصبح المؤلف وحده موجودا هنا ، بل نصبح نحن جميعا موجودين هنا . ويصبح ما يجري في المنصة والقاعة مختلطا . يصبح وجودا حقيقيا ، يصبح هنا والآن . ويعود المخرج الى مواصلة حكايته . فيعرض لنا خيوط المسرحية التي كنا على وشك ان نشاهدها . الحرب تعلن .. صفارات الانذار .. اشخاص يتحركون في كافة الاتجاهات . انفجارات . اصوات طائرات .. طفل يضيع بين الزحام ، ينفجر باكيا .. لا احد يتنبه اليه ، يخلو المسرح تماما الا من الطفل . يتفجر المسرح حوله بأصوات ، أزيز طائرات ، صفارات نائحة ، انفجارات . ولا تلبث القاعة ان تقاطع المخرج وهو يواصل تقديم عناصر مسرحيته . أية خرافات

تروي ؟.. هذه ليست الحرب التي نعرف . نحن عشنا الصورة الواقعية . وبعد لأي يواصل المخرج حديثه . اربعة جنود يدخلون .. ينتظرون العدو .. يحلمون بحياتهم ، بأطفالهم ، بنسائهم . شظايا .. شظايا . ويسقط الجنود ، ويتحجرون في اماكنهم . وننتقل الى قرية من القرى الامامية . عمال المسرح يدخلون ويعلقون ديكور قرية يصفها المخرج . رجال القرية يحتدم الخلاف بينهم . المختار يقرر الهجرة متذرعا بالحكمة . عبد الله يصمم على البقاء والمقاومة . يتهم المختار ومن معه بالجبن والخيانة . ينتقل عدد من اهل القرية الى جانب عبدالله . عبدالله يقرر ان الاعراض هي القيود التي تحد من حركتهم ، فلنتحرر منها . يمشي امام رجاله ، يذهبون فيقتلون نساءهم . يقترب . تتساقط قنابل النابالم . الذعر . الجنود الموتى يتكلمون . لن نغادر الارض ، سنبقى ، سنظل نحرس الارض . بقية اهل القرية يهاجرون مع المختار . عبد الله ورجاله يظلون مع الجنود . ومع رحيل القرية تتعالى موسيقى مؤثرة ويرتفع نشيد جماعي وينسدل الستار . وينهي المخرج كلماته قائلا : « تلك كانت فكرتي لهذه السهرة ، وحول هذه الفكرة كتب المؤلف عبد الغني مسرحية « صفير الارواح » التي جئتم لتشاهدوها . ولكن .. بعد انجاز العمل جاء المؤلف عبد الغني قبل ساعات من بدء السهرة ليقول انه يرفض بأي شكل من الاشكال عرض مسرحيته ... ويهددنا بارتكاب كل ما يتخيله المرء من حماقات . فعلة قذرة ، فعلة فيها ازدراء للفن » . على ان عبد الغني يفسر رفضه « حين تكون رائحة الفم كريهة ، ينبغي ألا يتكلم المرء » . ولهذا لا يجد المخرج حلا للخروج من هذا المأزق الا ان يقدم شيئا بديلا عن المسرحية التي يرفض المؤلف تقديمها ... الفرقة الشعبية تقدم غناء الريف ورقصاته . اتمنى لكم سهرة طيبة مع غنائنا ورقصنا الشعبيين . ولكن .. قبل ان تبدأ الفرقة ، يتقدم من القاعة فلاح . يتأمل الصورة المعلقة في المسرح التي تمثل القرية ثم يسأل المخرج « ما اسم هذه القرية يا محترم ؟ » . ويسارع ابنه لابعاده عن منصة المسرح ، ولكنه يواصل تقدمه وسؤاله ، بل يتجه الى صديق له في القاعة متسائلا كذلك : « يا ابا فرج .. الم تتذكر ضيعتنا ؟ » . ويجن جنون المخرج ، يحاول ان يوقفه عن الاسترسال دون جدوى . ويتحرك الفلاح عبد الرحمن ومعه صديقه ابو فرج وابنه عزت الى المنصة يتأملون صورة القرية ويستعيدون ذكرياتهم الحقيقية ، هجرتهم الحقيقية عندما اندلعت الحرب . صورة اخرى صادقة بسيطة تختلف تماما عن الصورة الدرامية المفتعلة التي اقترحها علينا المخرج . ما كانوا يعرفون شيئا عن الحرب . لم يحدثهم احد . تساقطت الاخطار ، فخرجوا ، هاجروا . وتتوالى الحكايات البسيطة التي صاحبت هجرتهم . زينب التي تريد ان تعود الى القرية لترى ما اذا كان الشباك مغلقا او غير مغلق . وام غزالة التي تولول طوال الطريق على دجاجتها الحاضنة التي تركتها وراءها . ومحمد علي دبا الذي حمل حماره كل ما يملك حتى فخارة الملح . ثم سرعان ما اخذ يلقي في الطريق بكل شيء . حماره لم يستطع مواصلة الطريق بكل هذه الاحمال. عبدالرحمن يواصل مع صديقه أبي الفرج حكاياته . المخرج يتدخل بينهما ليوقفهما حتى تبدأ

الفرقة الشعبية . أحد المشاهدين في الصف الاول من القاعة ، يستدعي بعض الرجال ويوزعهم على الابواب والصفوف . بعض المشاهدين في القاعة يسألون عن عبد الرحمن عن سبب هجرتهم . اما كان من الاجدر أن يبقوا في قريتهم ؟ ويبدأ حوار عبد الرحمن والقاعة . انهم لا يعرفون ... لا أحد يكلمهم ، لا يفهمون هذه الحرب . « لا احد يكلمنا .. لا احد يجيب ، والاسئلة تتجمع كالشوك في السنتنا » . القاعة تنقسم بين مدافع عن عبد الرحمن ، عن مسلك القرية ، عن اضطرارها للهجرة ، وبين ناقد يسائله ويسائل القرية : لماذا لم تظلوا في قريتكم تقاومون ؟ ولكن كيف يظلون ، وماذا يقاومون ؟ « لا احد يكلمنا عما يجري حولنا » هكذا يقول عبد الرحمن . رجل واحد فقط زارهم . فلاح ، جائع ، يحمل بندقية . كان ما يقوله واضحا . وكان يعرف ما ينبغي عمله . ولكن ظل بينهم فترة ولم يعد . ويتسع الحوار ، ويمتد حتى يشمل القاعة والمنصة معا . الفيتناميون لا يغادرون ارضهم . انهم يخيطون اجسادهم الى الارض . ولكن اين نحن من الفيتناميين . الفيتناميون يفعلون ذلك لانها ارضهم ، ولانهم يعرفون ان لهم هوية ، وليسوا اذاعات كاذبة ولا صحفا تافهة . القاعة والمنصة تتحولان الى قاعة اجتماعات . وتنفجر المأساة . وتتناثر الاسئلة الفاجعة . نحن شعب مهزوم . قالوا لنا من اجل المصلحة الوطنية اقطعوا السنتكم . من اجل المصلحة الوطنية لا تسمعوا الا ما نقوله نحن . من اجل المصلحة الوطنية ارموا عقولكم . وتتداخل القاعة والمنصة لا بالحوار فحسب بل بالناس كذلك .. يتكاثر من ينتقل اليها . كان ابرزهم رجل تقدم ليتحدث عن الجغرافيا . ليحكي حكاية مدرس جغرافيا . خريطة اخذ يشرح معالمها لتلاميذه منذ عشرين عاما ، وهم لاهون ، نائمون . واخذت الخريطة تتهرأ ، تتمزق ، وهم لاهون نائمون . تتمزق قطعة فقطعة وهم لاهون نائمون . قطعة من اعلى ، لواء الاسكندرونة . هوامش من الشرق .. امارات الخليج .. سلخة من الطرف الاوسط .. في المدخل .. في الصدر .. فلسطين . من الوسط الجنوبي .. سيناء . من الوسط الغربي .. الضفة الغربية . من الوسط الشمالي .. مرتفعات الجولان . من كل الجهات . الورقة اصبحت غربالا . اصبحت اشلاء . « احذروا فقد تتمزق يوما النقطة الصغيرة التي عليها تنامون وتأكلون وتمارسون علاقاتكم الصغيرة » . ان الرجل هو المدرس نفسه يحكي حكاية حياته الفاجعة . ويزداد الموقف تفجرا واحتداما . ما العمل ؟ وينبثق نداء حار يطالب بالسلاح . ويصرخ المخرج : مؤامرة .. مؤامرة يشارك فيها المؤلف بغير شك . وتندفع من القاعة مظاهرة تنشد :

يا ولد يا ابن المرعوبة
دع أمك واطلب بارودة
البارودة خير من امك
عشرة منها تحمي بلدك

ويشتعل الموقف بالحماس والحرارة . وفجأة ينهض رجل يلبس ثيابا رسمية

من الصف الامامي . يتجه إلى المسرح ، يتحرك معه رجال يخرجون مسدساتهم ، يوجهونها للجمهور ، وعلى الاخص للعناصر التي اشتركت في الحوار . الرجل يصعد المنصة : « كفوا جميعا .. توقفوا .. فليتوقف كل هذا .. افتحسبون اذن ان النظام انتهى ، وان البلاد اصبحت فوضى » . ويتهامس المشاهدون : « جلالة .. فخامة .. رئيس .. السيد رئيس .. ممنوع الخروج ... وها نحن محاصرون . ويواصل الرجل الرسمي كلامه : « اقبضوا على جميع العناصر المشتركة في هذه المؤامرة الزنيمة » . ويلتفت الى المؤلف عبد الفني الشاعر قائلا : « الا تقدر الظروف التي تمر بها بلادنا العظيمة ؟ » . ويواصل كلامه : « ان اعداء الشعب يزدادون وقاحة وشراسة اليوم بعد اليوم ... ان الاستعمار وزبانيته من الكفرة اعداء الشعب والله ، يتخيلون انه صار ممكنا النيل من نظامكم العظيم الذي افرزته آلاف من سنين النضال واجيال من الضحايا والمكافحين » . ويصفق المخرج ويتبعه عدد من المتفرجين . ويعلق عبد الرحمن على ذلك هامسا : « يا سبحان الله، انه يتكلم كالراديو » . ويواصل الرجل الرسمي كلامه : « أيتها الجماهير الصامدة، هذه سهرة عابرة تأتي فتؤكد من جديد ان الاعداء يندسون بيننا .. يتقنعون بمختلف الاقنعة .. احذروا المتآمرين والخونة . وافضحوا مروجي الشائعات الخبيثة . وابقوا عيونا لا تغفل ولا تنام . ان مسيرتنا المقدسة لن تتوقف مهما تكاثرت الخفافيش وتعددت في وجوهنا الصعاب . وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون. فالى الامام ايتها الجماهير .. الى الامام .. الى الامام » .
ويلوح رجاله بالمسدسات قائلين للجمهور : « يمكنكم الآن ان تنصرفوا . اياكم والفوضى . اخرجوا بهدوء » . ويستبقي الرجل الرسمي المعتقلين قائلا لرجاله : خذوهم لنرى ما يخفون » . المشاهدون مبهوتون . يخرجون بخطوات متلكئة من القاعة . ويستمر حوارهم الهامس في الاروقة وعلى السلالم . ولا ينزل ستار ، لانه لم يرتفع ، وتنتهي المسرحية ، ولا ينتهي الواقع المر الذي تفضحه في الحياة ، من حولنا ، وفينا .

لعل هذه المسرحية – بغير تحفظ – ان تكون انضج مسرحياتنا العربية تعبيرا عن محنة هزيمتنا ، لا في واقع الارض العربية بل في واقع الوجدان العربي ، وفي واقع الانظمة العربية كذلك . ولعلها – بغير تحفظ كذلك – ان تكون من انضج مسرحياتنا العربية المعاصرة عامة سواء من حيث البناء الفني او المضمون. ان هذه المسرحية هي صرخة نقد وتعرية واحتجاج بالغة النصاعة والصدق والجدية والذكاء ، في مواجهة واقعنا العربي المريض . ونحن مع هذه المسرحية لا نعيش ايهاما مسرحيا ، او نشاهد عملا فنيا يشاكل الواقع ، بل نعيش الواقع نفسه بكل توتراته الحادة ، واقع فجيعتنا ، واقع محنتنا ، واقع هزيمتنا ، واقع ضميرنا المأزوم . في حياتنا من يحاول ان يجعل من الهزيمة وسيلة لاستعراض مسرحي فني ممتع . الهزيمة عنده « فرصة ممتازة لعمل مسرحي ممتاز » . وهناك من يحاول ان يجعل من الهزيمة وسيلة لفرض سلطانه باسم المصلحة الوطنية . ولكنه لا يفعل شيئا من اجل المصلحة الوطنية . ان الكذب والادعاء

والاستعلاء والشعارات الطنانة الرنانة الجوفاء ، والعجز عن الفعل الثوري ، عن ممارسة الديمقراطية الحقيقية ، عن التعبير الاصيل عن ارادة البسطاء والتحرك الجاد الامين من اجلهم وبهم ، هو جوهر الهزيمة ، وهو الهزيمة نفسها .. هو امتدادها في حياتنا .. في وجداننا . فعندما تصاعد المسرحية بالموقف الفاجع الى الفعل الثوري ، الى الدعوة الى السلاح ، لمباشرة معركة التحرير ، تصدمنا هذه الحقيقة البشعة : ان السلاح يوجه الى صدور من يطالبون بالسلاح من اجل التحرير ، ويتم هذا باسم المصلحة الوطنية . وهكذا يصطدم طريقنا الى معركة التحرير بالسلطة العاجزة عن قيادة معركة التحرير . ليس العجز في الشعب ، في الجماهير ، وانما في السلطة . وتنتهي بنا المسرحية ونحن محاصرون ، لا من اعدائنا الذين يحتلون ارضنا فحسب ، وانما ـ يا للمأساة ـ من هؤلاء الذين يحكموننا . ولذلك لا تنتهي المسرحية بنشيد حماس . فماذا يفعل الحكام كل يوم الا اصدار الاناشيد الحماسية الرسمية ؟ ولا تتورط المسرحية في نهاية تطهيرية تعويضية ، نستبدل فيها الاحساس بالهزيمة الواقعية ، بالاحساس بنصر زائف ، بل تنتهي المسرحية بوضعنا جميعا في عربة اعتقال ، في حصار ، يضيق الخناق علينا . هذا هو واقعنا المر . ولكن من ادراكه ومعايشته ومعاناته ، ينفجر وعينا كذلك بما ينبغي ان يكون . لا نخرج منتعشين منتفشين راضين عن انفسنا لكثرة ما بذلناه من جهد في الغناء الحماسي ، ولكننا نخرج باحساس عميق بالقهر ، بالغضب ، بالتمرد ، وبفكر يشتعل بالثورة .

والمسرحية لا ترمز ولا تغمز ، بل تشير وتتكلم بوضوح مباشر مخيف بواقعية خشنة مطلقة . وبرغم هذه المباشرة وهذه الخشونة ، فاننا لا نفتقد ابدا مذاق الفن ، مذاق الشعر ، حلاوة الخلق ، في معايشتها . لاننا لا نفقد ابدا مذاق الصدق . ولا نسقط ابدا في ثرثرة ، بل نعايش الواقع في اطار مركز مصفى ، في خلاصة الخلاصة ، تتحرك وتتدفق امامنا ، حولنا ، بنا ، فينا . الحوار يتحدر كالشلال . والاحداث تتراكم وتتراكم حتى نقيم جبال الفجيعة فوق اكتافنا . والشخصيات تخرج منا ، وتتحرك بنا ، وتحكي حكايتنا . ولهذا لا نكاد نلتقط انفاسنا ، ولهذا كذلك ما كان من الممكن ان تتمزق الى فصلين او ثلاثة فصول . ما كان من الممكن ان نتسكع في استراحة . حدث شلال يغمرنا لانه ينبثق من واقعنا الحي بكل عنفه وقسوته وخشونته . ولكنه ـ كما ذكرت ـ واقع مصفى ، واقع جوهري ، واقع اشكالي مركز ، يحمل القسمات الاساسية بغير ثرثرة او فضول . وهكذا من شدة المباشرة الواقعية الصادقة العميقة ، تشتد حرارة الفن المتوتر الكبير . هل معنى هذا انها مجرد مسرحية لنا ، مسرحية موقوتة بظرفنا وبنا ، مسرحية مناسبة على ضخامة هذه المناسبة واتساعها ؟ لا ... انها تمثل ما هو اكبر من مناسبتها . وستظل تمثله . انها تمثل الصراع الابدي بين الصدق والكذب ، بين الخوف والجسارة ، بين الافتعال والحقيقة ، بين القهر والبطولة ، بين البطولة الحقيقية والبطولة الزائفة ، ستظل دفاعا عن انسانية

الانسان ، وستظل جزءا عزيزا من تراثنا المسرحي العربي وعلامة من علاماته .

هذا عمل فني مشرف حقا ، شكلا ومضمونا . يكشف في مؤلفه الكاتب السوري عبد الله ونوس ، جسارة فكرية ، واقتدارا تعبيريا ، وأصالة فنية . ما اكثر الكنوز الفنية التي نتوقعها لمسرحنا العربي من موهبته الخلاقة .

أوديب

او انت اللي قتلت الوحش

لعلي سالم

الصراع بين الانسان والقدر هو جوهريا مأساة الملك أوديب . وهو في الحقيقة جوهر الصراع الانساني كله ، اذا ما فهمنا القدر في دلالته الواقعية ، فلا يكون مجرد قوة متعالية مجهولة غامضة ، تحدد للانسان مسبقا كل خطوات حياته ، بل كان تعبيرا رمزيا عن الملابسات الموضوعية المعقدة غير المحدودة التي تواجه الطاقة الانسانية المحدودة . وقد تكون هذه الملابسات طبيعية او وراثية ، او نفسية او اجتماعية . وتاريخ الانسان هو تاريخ صراعه من اجل ان يشق طريقه عبر هذه الملابسات ، بمعرفتها والسيطرة عليها والارتفاع فوقها . قد يتردد ، وقد يسقط ، ولكنه في مجموع تاريخه المجيد ينتصر ، ويواصل الطريق ، يواصل التاريخ ، يواصل الصراع . وبهذا تتألق حقيقته الانسانية ، تتألق بمدى اقتحامه ، بمدى شموخه ، بمدى اصراره على التصدي والتحدي ومجاوزة العقبات وتحقيق ذاته الانسانية .

وليست المعالجات المسرحية العديدة لمأساة الملك اوديب منذ اسخيلوس وسوفوكليس حتى يومنا هذا ، الا زوايا ومواقف مختلفة متنوعة من التعبير الرمزي عن هذا الصراع الانساني .

فماذا تقول هذه المأساة اولا بصرف النظر عن تلك المعالجات ؟

ان الآلهة تنذر لايوس ملك طيبة وزوجته جوكستا بأنهما سوف يرزقان بطفل ، وبأن هذا الطفل سوف يقتل اباه ويتزوج امه . ولهذا ما يكاد يولد هذا الطفل حتى يوكل الى من يحمله الى جبل بعيد ، ليقتله تخلصا من هذه النبوءة المشؤومة . ولكن الطفل لا يموت ، يشفق عليه من اوكل اليه قتله . يتركه في العراء ، فلا يلبث ان يعثر عليه راع يحمله الى ملك وملكة كورنته اللذين لا ينجبان. ويكبر الطفل في قصر كورنته دون ان يعرف ان ليس ابنا لصاحبيه . ثم تتناهى اليه اشاعات هامسة تنفي عنه بنوته لهما . ويذهب أوديب الى معبد دلف ليتبين حقيقته . ويفاجأ بنبوءة تقول له بانه سوف يقتل اباه ويتزوج امه . ويعتقد اوديب ان النبوءة انما تشير الى ملك وملكة كورنته . فيقرر الا يعود اليهما تحديا للنبوءة . ويمضي في طريقه . وعند تقاطع ثلاث طرق ، يلتقي — دون ان يعرف — بأبيه الحقيقي ، ويقتله في معركة عابرة فرضت عليه فرضا . ثم يواصل

طريقه حتى يبلغ ابواب طيبة . وكانت طيبة في ذلك الوقت تعاني من وحش يقف على اسوارها هو ابو الهول ، الذي يقتل كل عابر لا يعرف الاجابة على لغز يواجهه به . وكانت هناك جائزة تنتظر من يستطيع حل اللغز وقتل الوحش ، هذه الجائزة هي عرش طيبة وسراي جوكاست . وينجح اوديب في حل اللغز . ولم يكن اللغز الا هذا السؤال عمن يمشي في الصباح على اربع وفي الظهيرة على اثنتين وفي المساء على ثلاث . والاجابة هي الانسان ، طفلا وشابا وعجوزا . ولكن نجاح اوديب كان يعني كذلك اكتمال النبوءة وتحققها . لقد قتل اباه من قبل وها هو ذا يتزوج أمه . وتمضي السنوات ، وينجب اوديب من امه ابنتين . ولكن الطاعون ينتشر في طيبة . ويتضح سر الطاعون . ان دنسا يتربع على عرش طيبة . وتتضح الحقيقة كاملة ، وتشنق جوكاست نفسها ، ويفقأ اوديب عينيه بمشابكها الذهبية . ويخرج اوديب من طيبة شريدا تقوده ابنتاه .

هذه — كما يمكن ان نقول — المادة الخام للمأساة ، التي اختلفت وتنوعت معالجتها . سوفوكل مثلا غلب مشيئة القدر على ارادة الانسان ، وجعل الانسان عاجزا امامه ، بل مسوقا الى تنفيذ مشيئته . وفي عصرنا الحديث ، ابرز أندريه جيد كبرياء الانسان وأعلى من ارادته المتحدية لمشيئة القدر . وكذلك فعل جان كوكتو ، وان قام بتغيير بعض تفاصيل المأساة ، تأكيدا لفلسفته الانسانية . فقد جعل من اوديب اولا عاجزا امام ابي الهول ، لا يملك القدرة على قتله ، وان توهم ذلك اهل طيبة ، تصديقا لادعاء اوديب . وفي النهاية يخرج اوديب تقوده روح امه جوكستا . على ان مسرحية كوكتو في مجملها اعلاء لانسانية الانسان ، واعلاء لارادته . وعند توفيق الحكيم نجد معالجة اخرى مستلهمة من تراثنا الاسلامي ، من المفهوم المعتزلي خاصة في العلاقة بين التدبير الالهي والارادة الانسانية . لم يجعل التدبير الالهي فرضا قاهرا ، ولم يجعل الارادة الانسانية تحديا ، وانما أقام جسرا من التوفيق والتعادل بين التدبير والارادة . وكذلك فعل باكثير مستلهما كذلك روح العقلانية الواقعية في الفكر الاسلامي .

ما اريد ان اواصل عرض عشرات المعالجات الاخرى ، فهي على كثرتها وتنوعها تكاد لا تخرج عن هذه المحاولات الثلاث . فهي اما خضوع الانسان للقدر خضوعا مطلقا او شبه مطلق ، واما تحدي الانسان للقدر وتمرده الشامخ عليه ، واما التوفيق بينهما ، مع اختلاف مستوى هذه المحاولات.

ثم تأتي اخيرا محاولة علي سالم . فأين تقع من هذه المحاولات السابقة ؟ انها في الحقيقة تخرج عن جوهر الصراع الاوديبي . فليس ثمة صراع بين ارادة الانسان ومشيئة قدرية . ولهذا فهي تنسف جوهر المأساة وتقف عند بعض احداثها فحسب فتجعل منها قضية اخرى تماما .

لعلنا تعجلنا الحكم . فلنتساءل اولا ماذا يقول علي سالم في مسرحيته « أوديب » او انت اللي قتلت الوحش ؟

اوديب شاب عادي ، يعيش في طيبة مصر ، وليس طيبة اليونان . وهو يبرز لنا منذ بداية المسرحية وسط الناس وهم يناقشون المحنة التي تواجههم .

على ابواب مدينتهم يقبع ابو الهول ، الوحش ، يقطع الطريق ويواجه العابرين بسؤاله التقليدي ، ويقتل كل من يعجز عن الاجابة عليه . ان طيبة بسبب هذا سوف تموت جوعا . فلم تدخلها قافلة واحدة منذ ثلاثة اشهر . وكمية المواد الغذائية بها لا تكاد تكفي اسبوعا . ما العمل ؟ فيه لغز ، مطلوب واحد يحل اللغز » . هذا هو مفتاح الموقف كما يقول اونج رئيس الغرفة التجارية بطيبة رئيس مجلس المدينة . ولكن ترزياس الحكيم يؤكد رايا آخر . الحل هو انتخرجوا الى الوحش جميعا . « اطلعوا على الوحش كلكم » . الفرد وحده عاجز عن حل اللغز . وفي قلب هذا الحوار الدائر تبرز جوكاست ، وتقول : لو كان الملك موجودا لاستطاع ان يحل اللغز في دقيقة واحدة . ونعرف ان الملك قتل في مفارق طرق على بعد خمس مراحل من اسوار طيبة . ونعرف كذلك ان الملكة منعت أوالح رئيس الشرطة من ان يواصل تحريه وبحثه عن قتلة الملك . ويتكلم اوديب من وسط الناس ، يطالب بأن يتقدم أوالح ليحل اللغز . ويرفض اوالح . انمهمته كما يقول هي القبض على الناس لا حل الالغاز . ويصطدم اوديب بأوالح ويتهمه بأنه يكمم افواه الناس ويحجر على حرية الكلام . ثم ينتهي الحوار بأن يتقدم اوديب مبديا استعداده لتخليصهم من الوحش ، ولكنه يشترط ان تكون جائزته على ذلك عرش طيبة وسرير جوكاستا . ولكن كيف يتزوج من جوكاستا وهو ليس من سلالة الملوك او الآلهة ؟ واخيرا تقبل شروطه . ويصرخ فيهم تريزياس « جايز اوديب يحل اللغز ويحل مشكلة الوحش . والوحش اللي جواكم مين اللي حيموته ؟ افرضوا اوديب ما كانش موجود في وسطكم ، كنتم عملتم ايه ؟ » . ويذهب اوديب لملاقاة الوحش ، ويعود سالما . وتستقبله الجماهير بالهتاف « انت اللي قتلت الوحش » . ولكن اوديب يريد أن يقول للجماهير شيئا ، يوضح لهم امرا . والجماهير لا تتيح له ذلك لشدة حماسها وعاطفيتها . « عاوز اقول حاجة » فترد عليه باصرار « انت اللي قتلت الوحش » . وهكذا اصبح اوديب ملكا على طيبة وزوجا لجوكاستا . وسرعان ما يتبين حورمحب رئيس الكهنة ، وأوالح رئيس الشرطة ، ان اوديب من سلالة الآلهة . على أن اوديب يرفض هذا الملق الكاذب ويؤكد انه انسان ابن انسان . ويطلب منه أوالح كشوفا بأسماء أعدائه . ويستنكر اوديب ذلك ويقول انه ليس له اعداء . فيقول له اوالح « بانه سيواصل العمل باللوائح القديمة » . ويتركه اوديب يفعل ما يشاء قائلا له : « انت عارف شغلك كويس » . وسرعان ما نجد هذا متحققا في صورة عملية ، عندما يتقدم الى اوديب صديقه كامي ، الذي يعرف الحقيقة ، حقيقة ان اوديب لم يقتل الوحش . يصارحه بهذا في قاعة العرش ، فلا يلبث ان يظهر اوالح فجأة ويختفي كامي الى الابد ، دون ان يعترض اوديب .

وتتحول طيبة الى اهازيج لتمجيد اوديب . الاغاني ، المسرحيات ، الاذاعة ، التلفيزيون ، التعليم ، الثقافة ، الدراسات العلمية ، كلها كلها مكرسة لتمجيد بطولة اوديب ، والتغني بقتله للوحش . اوديب يعكف على اكتشاف اختراعات جديدة تنقل آلاف السنين الى الامام . الطبقة الحاكمة الجديدة في طيبة ،

رئيس الكهنة ، رئيس الفرقة التجارية ، رئيس الشرطة ، يستغلون هذه المخترعات لمصلحتهم ، يستغلونها للاثراء . لقد اصبح اوديب دجاجتهم التي تفرخ لهم البيض الذهبي . وبينما كان الشعب مستغرقا في تاليه اوديب « اللي قتل الوحش » يظهر الوحش من جديد على اسوار طيبة . هل هو الوحش القديم ام هو وحش جديد ، هل قتل اوديب الوحش ام لم يقتله . ويثور السؤال القديم ما العمل ؟ اوديب يطلب من اهالي طيبة ان يخرجوا لملاقاة الوحش . ويسعد ترزياس بهذا ويقول : « اخيرا نعود لنقطة البدء . هذا ما قلته في المرة الاولى . يجب ان يتولى الشعب بنفسه حماية نفسه ضد الوحش . اذا كان هناك لغز فيجب أن يقوم الشعب بحل اللغز » ويدعو الشعب الى الخروج لملاقاة الوحش . ويندفع الشعب في حماس شديد ، ولكنه سرعان ما يعود مهزوما . لقد انتصر الوحش على الشعب . ابو الهول هزم شعب طيبة . كيف هزمه ولماذا ؟ يقول كريون قائد الجيش : « انا عارف شعب طيبة كويس .. شعب طيبة جريء جدا، وعمره ما خاف م الموت » ولكن لماذا هزم ؟ « فيه طاعون اصاب شعب طيبة ، مرض غريب ، ايه هوه مش عارف ، مين المسؤول عنه ، مش عارف . الانسان هنا فيه حاجة غلط » .. « انا كمان جوابة حاجة غلط . انا كمان الطاعون تسال لاعماقي » . ويقول اوديب : « انا عملت اقصى ما يمكن عمله .. انا طورت طيبة آلاف السنين .. اخترعت للناس كل ما سيصنعه الانسان في المستقبل » . ويرد عليه ترزياس « واخترعت كمان يا مولاي اسوا اختراع في التاريخ .. الخوف .. ابشع امراض الانسان ، ابشع من الطاعون ، المرض الوحيد اللي بيحول الآدميين الى اشياء » . ويقول اوديب : « انا كان كل همي سعادة الانسان في طيبة ، كل همي اني احرره من الخوف » . ويرد عليه ترزياس : « انت تحرره من ناحية ، وناس غيرك تكبله بالخوف من الناحية الثانية .. الظاهر جلالتك ما تعرفش اوالح بيعمل ايه ؟ » فيقول اوديب : « ما اعرفش » . ترزياس : مسؤوليتك انك كنت تعرف . اوديب : « حتى لو كان اوالح بينشر الخوف في البلد ودي حاجة انا ما اعرفهاش، برضه ما تبقاش مسؤوليتي . اوالح كان موجود قبل ما انا ابقى ملك » . ترزياس : « ومع ذلك سمحت له انه يشتغل وبنفس الطريقة اللي كانت ماشية بيها عيلته من اربعمائة سنة » . اوديب (في عذاب وحيرة شديدة) : طريقة ايه ؟ انا مش فاهم حاجة ! واخيرا اتضح لي اني كنت اعمى » . ثم ينتهي الامر بأن يصدر اوديب قرارا بطرد اوالح من طيبة ومعه كل كشوف من يسميهم بالمجرمين . ويقول اوديب : « لقد طرد اوالح من طيبة .. وهذا معناه انه لن يكون للخوف مكان بيننا .. ان يكون في طيبة ما يعوق نمو عظمة الانسان وابداعه .. وهناك حقيقة اخرى لا بد ان تعوها ابدا من اجل الانتصار على « ابي الهول » . لا يمكن لانسان بمفرده ان يقتل الوحوش التي تهاجم المدن . لم يحدث في المرة الاولى انني قتلت الوحش » . ولكن الاهالي يقاطعونه مغنيين : « انت اللي قتلت الوحش » . ولكن هل طرد اوالح من طيبة كافيا لطرده من قلوب الناس في لحظة ؟ لا ... هذا ما يؤكده هتاف الاهالي ، وهذا ما يؤكده

ترزياس . ان نقطة البداية الحقيقية ـ كما يقـــول ترزياس ـ لاعادة صنـــع الانسان ، من اجل اطلاق كل الطاقات الابداعية بداخله هي ان نحرره من الخوف والقلق والشك . ويتساءل اوديب : كيف ؟ ويقـرر اوديب ان يبدأ رحلة البحث عن حل .. رحلة طويلة ، يتعلم فيها من جديد ..

* * *

هذه هي الخطوط العامة لمسرحية اوديب او « انـت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم . ليس فيها كما راينا شيء مـن مأســاة اوديب . وانما تدور حـول حدث جزئي من احداثها لا صلة له بجوهر المأساة . ومـن التزمت بغير شك ان نحجر على الفنان حرية اختياره لموضوعه . ولكن من حقنا على الاقل ان نقـــول بأن ما قدمه ليس اوديبا . فأوديب ليس هو الانسان الذي حل لغز ابي الهـول ، وانما هو الانسان الذي يشتبك في صراع مرير مع اقدار غامضة . وبرغم اسم اوديب في المسرحية فهو ليس بأوديب المأساة ، اوديب المعاناة الانسانية ، اوديب الصراع كما تقدمه الحكاية اليونانية . وكان من الممكن ان يكون اي اسم آخر دون ان يغير هذا شيئا من صلب المسرحية . ولكن قد يقال ، وما اكثر ما يقال كذلك ، بأن الحدث الجزئي في حكاية اوديب الخاص بحل اللغز هو عنصر اساسي مـــن عناصر المأساة . وهذا صحيح بغير شك .. والمسألة هنا ليست مجرد حل للغز، واجابة على سؤال او اشكال ، وانما هي تعبير رمزي عميق الدلالة على ان مـــن يأكل من شجرة المعرفة يلقي بنفسه في بحر المعاناة . هكذا فعل آدم عندما عرف. وهكذا فعل اوديب عندما عرف الاكل من شجرة المعرفــة ، منتصر بغيــر شــك ، ولكن يا لقسوة الانتصار العرفاني ، ويا عمق ما يتضمنه من معاناة . فهكذا عانى آدم بمعرفته ، وهكذا عانى اوديب بمعرفته . المعرفة انتصار ، ولكنه انتصــار مأساوي . لانه تحدي للالهة والاقدار والاسرار والغيوب . انه رحلة مجاهـــــدة انسانية بالغة القسوة وان تكن ـ بغير شك ـ بالغة الرفعة . قد تنتهي بهزيمـــة تحد من قيمة الانتصار الاول ، بل تجعل منه في ذاته مأساة فاجعة . ولكنهـــا برغم هذا لن تكون هزيمة نهائية . فالانتصار العرفاني الاول سيظل يرفرف فوقها، ويقود خطواتها عبر بحار المعاناة . سيتوهج بها وجه الانسان ، بالشموخ والنبالة والجسارة والاقتدار ، حتى وهو يتحسس طريقه في ظلمات المأساة . هذا هـــو المعنى العميق لحل اللغز باعتباره عنصرا اساسيا من عناصر المأســاة الاوديبية . على ان الاقتصار عليه على النحو الذي جاء في مسرحية علي سالم ، يخرج به من هذا المعنى الاوديبي العميق ، هذا المعنى المأساوي . فأوديب في هذه المسرحية لم يحل اللغز ، لم يطعم من شجرة المعرفة . واوديب في هذه المسرحية لم يكـن يعرف ما يجري في مملكته . فهكذا يعترف في نهايتها لترزياس عندما يحدثـــه عن افعال أوالح . يرد عليه قائلا : « ما اعرفش » ويؤكد في انســـياق آخر : « انا مش فاهم حاجة » . ان انعدام المعرفة هي صفة اوديب في هذه المسرحية . وعلى هذا فشجرة المعرفة ، وحل اللغز ، ومعاناة المعرفة نتيجة لذلك لم تكن محنة اوديب الفلسفية في مسرحية علي سالم . وانعدام معرفته بعد توليه الحكـــم ،

ليس مظهرا للمعاناة نتيجة لمعرفته باللغز ، شأن اوديب في الحكاية اليونانية ، ليس انعدام معرفة بالمعنى الدرامي ، ليس انعدام معرفة بالاقدار المسيطرة شأن اوديب في الحكاية اليونانية ، وانما هو انعدام معرفة نتيجة للغفلة . بل الغريب أن اوديب في مسرحية علي سالم ، برغم اعترافه وتوكيده بأنه لا يعرف كان يعرف . يعرف قبل ان يكون ملكا ان أوالح يمارس افعاله القمعية ، الم يتهمه بذلك في بداية المسرحية ؟ ويعرف بعد توليه الملك ان اوالح يمارس هذه الافعال، عندما اختطف صديقه كامي واخمد انفاسه . انه اذن كان يعرف وكان لا يعرف ، فضلا عن انه لم يحل اللغز ، ولم يطعم من شجرة المعرفة ، مما يفقد هذا العنصر الاساسي في المأساة اليونانية كل قيمته الدرامية في مسرحية علي سالم .

وبرغم هذا كله ، اعود فأكرر ان من حق الفنان ان يختار من عناصر الاساطير والحكايات القديمة ما يشاء لخدمة موضوعه . ولكن يبقى هذا السؤال : هل استطاع علي سالم بهذه العناصر التي استبقاها من مأساة اوديب الاصلية ، ان يقدم لنا مأساة جديدة ، او ان يحول المأساة القديمة الى كوميديا جديدة كما يسمي مسرحيته ؟!

لقد استلهم علي سالم من مسرحية كوكتو ان اوديب لم يحل اللغز ، ولم يقتل الوحش بقوته وجبروته . واتخذ علي سالم من هذه النقطة محورا لبناء مسرحيته . ان المسرحية ـ بغير شك ـ بصرف النظر عن نسبتها الى المأساة الاصلية ، مسرحية ذكية ، متحركة ، زاخرة بالايحاءات الواقعية التي تشير بشكل يكاد يكون مباشرا الى تجربتنا الوطنية والاجتماعية . انها ترمز ببساطة الى ما حدث لنا عام ١٩٥٦ باعتباره مقدمة ومدخلا لما حدث لنا عام ١٩٦٧ . انانتصارنا عام ٥٦ لم يكن انتصارا حقيقيا ، بل كان انتصارا موهوما . بل لعله كان انتصارا اقرب الى الهزيمة . لقد كان هزيمة للروح ، هزيمة لانسانية الانسان . لقد اصبح ذلك الانتصار الموهوم اداة لاشاعة الخوف ، وقهر الارادة الحرة ، ولكنه لم يتحقق تقدم انساني . لم تتفتح طاقات الانسان الخلاقة ، بل كبتت . وهكذا عندما ظهر الوحش مرة اخرى عام ٦٧ ، وتصدت له الجماهير ، لم تتمكن من الوقوف في وجهه بل سرعان ما انكسرت وهزمت ، لان طاعون الخوف كان قد تمكن منها وجعلها عاجزة عن التصدي والصمود والانتصار .

هذه هي كلمة المسرحية لا سبيل الى الانتصار على الوحش ، بالعمل الفردي، لا سبيل الى الانتصار على الوحش باخفاء الحقائق،بافقاد الانسان انسانيته. السبيل الوحيد هو زرع الثقة وبناء الانسان ومشاركة الجماهير الواعية في توجيه حياتها وتنميتها .

ولا شك ان كلمة المسرحية نبيلة وصحيحة وجادة ولا شك كذلك ان المسرحية تضع يدها على جرح اليم في حياتها وتضغط عليه . ولعل هذا هو سر نجاحها الجماهيري . وقد نختلف من حيث تفاصيل التاريخ البحثمع المسرحية ان صح تفسيرنا لرموزها . ففي عام ١٩٥٦ تحقق انتصار كبير بغير شك ، سر انتصار عام ٥٦ هو المشاركة الجماهيرية الواعية النشطة ، على المستوى المصري والعربي

بل والعالمي . كانت المقاومة الباسلة للشعب المصري في بور سعيد ، فضلا عن الوحدة الشعبية عاملا اساسيا في تحقيق الانتصار . وان يكن الانذار السوفييتي كان عاملا حاسما بغير شك . وبرغم ان اسرائيل لم تتم هزيمتها نهائيا في عام ٥٦ ، الا انه قد تمت هزيمة عدوانها، برغم ما حصلت عليه من هذا العدوان من بعض مكاسب جزئية . على ان القضية الصحيحة التي لمستها هذه المسرحية ، اننا ضخمنا من انتصارنا في هذه المعركة ، واستنمنا لهذا الانتصار . ولم نحسب حساب الغد ولم نعد انفسنا ، اعدادا واعيا لمعركتنا المستمرة مع العدوان الاسرائيلي المستمر . بل — وهذا هو جوهر الامر — اننا لم نحول انتصار الشعب في هذه المعركة الى انتصار حقيقي للشعب ، تتألق به ارادته ومشاركته ورقابته الديمقراطية . ولهذا كانت الهزيمة عام ١٩٦٧ . لم تكن هزيمة لجماهير الشعب بل كانت هزيمة للقيادة ، بل لعل جماهير الشعب هي التي اوقفت الهزيمة عند حدودها العسكرية وتحركت بالصمود الجسور لمواصلة المعركة ، وما تزال تضغط وتناضل من اجل ان تبدأ المعركة من جديد . حقا ، ان على سالم ليس مطالبا بالمطابقة بين عمله الفني وواقع التاريخ . وحسبه ان يستعين ببعض عناصره ليحقق هدفه الذي يسعى لبلوغه . وليس من شك ان انتصار عام ١٩٥٦ كاد ان يتحول لمصلحة بعض الفئات الاجتماعية البورجوازية ، ولهذا كانت اجراءات عام ٦١ الثورة محاولة جادة لمواجهة ذلك . الا ان هذه الاجراءات غلب عليها الطابع الاداري في التطبيق ،ولم تتدعم ولم تتعمق بحركة جماهيرية منظمة نشطة ، ولا شك ان هذا هو سرهزيمتنا عام ١٩٦٧ . ولقد استطاعت مسرحية على سالم ان تعبر عن هذا بشكل عام تعبيرا رمزيا بارعا . انها زاخرة بالايحاءات النقدية المباشرة الى وقائع حياتنا ،وكان هذا هو سر ما حققته من استجابة جماهيرية حارة . على انني اسارع فاقول انها استجابة نابعة من هذه الايحاءات النقدية التفصيلية في نسيج المسرحية ، ولكنها لا تنبع من وحدة منطقها وبنائها الفني ، او بتعبير اخر ، ان نجاح المسرحية كان ينبع من مخاطبتها المباشرة الجسورة لهموم الجماهير في القاعة بطريقة متناثرة . ذلك ان المسرحية تتورط في كثير من التناقضات الداخلية ، وتفتقد التماسك الدرامي العام . فالمسرحية — كما اشرنا من قبل — لا تعبر عن مأساة اوديبية ، بل لا تعبر عن موقف مأساوي بشكل عام . فلغز ابي الهول الذي جعل منه علي سالم محورا اساسيا لمسرحيته ، لم ينجح في خلق موقف درامي ينتسب الى اوديب او ينتسب اليه اوديب او ينتسب الى شخصية اخرى ايا كان اسمها . ولهذا لم يكن اوديب في المسرحية الا مجرد اسم ،وكان من الممكن ان يتسمى بأي اسم اخر ، دون ان تكون له او للعمل سمة درامية . ان اوديب في المسرحية لا يشكل ملامح درامية محددة ، ليست له ازمة حقيقية الا انه يعرف والجماهير لا تعرف ، والا انه لا يعرف ويعرف الفساد والمحيط بحكمه . ان معرفته وانعدام معرفته في المسرحية لا تشكل موقفا دراميا ، ولا تجعل له شخصية درامية . بل اكاد ان اقول بانه لا توجد اي ملامح درامية لأي شخصية في المسرحية باستثناء اوالح رئيس الشرطة . اوديب بلا ملامح ،وبلا موقف درامي،

جوكاست بلا ملامح وبلا موقف درامي،وهكذا بقية الشخصيات بغير استثناء .اما ترزياس الحكيم فمن الطبيعي ان يكون مجرد حكمة تقال ، مجرد قناع او بوق بشري للحقيقة ، ولا يقف الامر عند عجز المسرحية عن رسم ملامح محددة لشخصياتها، بل يمتد كذلك الى عجزها عن رسم مواقف منطقية لحركتها الدرامية . وتكاد الاشخاص والمواقف ان تكون مناسبات ليصب فيها المؤلف ما يريد ان يقوله.انه يلبس الشخصيات والمواقف افكارا يريد التعبير عنها . ولهذا لم يستطع ان يبرز ملامح لهذه الشخصيات او ينميها ، ولم يستطع كذلك ان يعمق ويطور المواقف والاحداث بطريقة درامية وان يحقق وحدة فنية لعمله المسرحي .

فلنتأمل مثلا رمز الطاعون في المسرحية .ان الطاعون في المأساة الاصلية يستشري بسبب الدنس الذي يجري فوق العرش . وهنا تنفجر مأساة اوديب عندما يعرف . اما الطاعون في مسرحية علي سالم الذي يرمز فيها الى استشراء الخوف في نفوس الناس ، وكان مسئولا عن الهزيمة ، فلم يكن نتيجة لاسلوب حكم اوديب، ولمسلك سلكه اوديب ، او موقف اتخذه ، ـ رغم ما تحاول المسرحية تأكيد ذلك ـ . ذلك ان الخوف موجود في نفوس الناس قبل تولي اوديب الحكم . الوحش القائم على اسوار طيبة ، والوحش الكامن في النفوس حقيقتان تسبقان اوديب نفسه . والغريب ان المسرحية تؤكد هذا كذلك . الم يتهم اوديب اوالح بانه يكمم الافواه في بداية المسرحية . الم نعرف من المسرحية ان اوالح من سلالة اسرة تمارس القهر في طيبة منذ ٤٠٠ سنة . ثم نتساءل اخيرا كيف انتهى الطاعون ، الخوف . لقد اصدر اوديب قرارا بنفي اوالح منها ومعه كل القوائم . هل مجرد نفي اوالح يعني نفيا للخوف واستعادة لانسانية الانسان . الا يتناقض هذا مع بعض كلمات المسرحية التي تدين الحلول الفردية . ما الفارق بين دحض المسرحية لاعتماد المدينة على اوديب وحده لحل اللغز وقتل الوحش ، وبين طرد اوديب لاوالح كوسيلة لحل اللغز وقتل الوحش الداخلي اعني الطاعون ، الخوف ؟ ولعل المسرحية تنتهي اخيرا ـ لا بنفي اوالح وحدة بل بخروج اوديب نفسه ليتعلم من جديد . اليس هذا كذلك عودة الى الحل الفردي الذي ترفضه المسرحية ، اليس هذا القاء للمسئولية على عاتق اوديب وحده . ان المدينة زاخرة بامثال رئيس الكهنة ورئيس الغرفة التجارية بما يمثلان من نظام فاسد . ما السبيل لاستعادة انسانية الانسان ، لتألق الحقيقة الانسانية ؟ لسنا نطالب الفنان بان يقدم لنا حلولا نهائية . ولكن المسرحية تقدم بالفعل حلولا لمشاكل عرضتها . وهي في الحقيقة ليست حلولا مقنعة ، ذلك لأن مشاكلها ليست متسقة دراميا. والحقيقة ان مسرحية علي سالم تكاد ان تسمى مسرحية اوالح فهو الشخصية الوحيدة الواضحة الملامح والمواقف ، بل هي الرمز الذي تتجسد فيه مأساة المدينة ان كان ثمة مأساة بالمعنى الفني . اما بقية الشخصيات والمواقف فهي مجرد تجسيد لمعان وافكار مطروحة بشكل نثري لا بشكل درامي . وفي اعتقادي ان الايحاءات الواقعية المباشرة في المسرحية هي التي حرمتها من ان تنمو تنمية فنية متسقة .على ان هذه الأيحاءات تكاد ان تكون القيمة الفكرية

والمضمون الاجتماعي العام للمسرحية ، وهي ــ كما اشرت من قبل سر نجاحها الجماهيري . ولا ادري لم اطلق علي سالم على مسرحيته اسم كوميديا . انها ليست كوميديا على الاطلاق. ولا يؤهلها لذلك ان يكون فصلها الثاني يتدفق بالسخرية الحادة وان غلب عليها الطابع اللفظي الخالص .

وبرغم هذا كله ، فالمسرحية عمل ذكي ، يتصدى لنواقص واقعنا تصديا نقديا يتميز بالصدق واتمنى الا يشغل النجاح الجماهيري للمسرحية مؤلفها علي سالم عن العناية بتنمية موهبته المسرحية التي لا شك فيها . انه يحسن اختيار موضوعاته ، ويحسن شحنها بالدلالات الفكرية والانسانية والاجتماعية المتقدمة ، ويحسن التعبير النقدي ، ويحسن الحوار الحار ، ولكن ما اجدره وما اقدره على ان يحسن كذلك صياغته الفنية . ان هذا لن يتيح له فحسب مجرد عمل فني متقن ، بل انه السبيل الحقيقي الى ابلاغ رسالته الجمالية والاجتماعية والفكرية والانسانية بصورة عميقة مؤثرة .

عفاريت مصر الجديدة

لعلي سالـم

عندما تدق الساعة الثانية عشر في منتصف الليل ، تكتمل ثلاث سنوات ، لم تقع فيها حادثة واحدة في حي مصر الجديدة . لقد استطاع الرائد حسن عبدالسلام مأمور قسم مصر الجديدة بفضل ايمانه بالامن الوقائي وتطبيقه له ، يحقق هذه النتيجة الباهرة ، التي يستحق عليها ــ لو اكتملت سنواتها ــ ان يحصل على جائزة ودرع ووسام . ولكن ما الذي يمنع اكتمال هذه السنوات الثلاث . فلم تبق منها الا ساعة واحدة .

وفي مستهل المسرحية ، يبدو الرائد حسن عبدالسلام متفائلا ، مرحا ، يتحادث مع صحفي بشأن برنامج للتليفزيون وريبورتاج للجريدة عن هذه التجربة الفريدة . وفجأة تدخل سيدة . الدكتورة سهير استاذة المنطق في كلية الاداب ، تطالبه بكتابة مذكرة بحادثة وقعت لزوجها . ويحاول الرائد حسن عبدالسلام والصحفي ان يثنياها عن كتابة المذكرة ،وان يقنعاها بتأجيلها الى الغد ، او الى ما بعد الساعة الثانية عشر . ولكنها تصر . فالحادثة خطيرة . انها اختفاء زوجها الدكتور احمد ابو الفضل استاذ القانون في كلية الحقوق اختفاء غريبا مريبا. انطفأ النور عليهما فجأة ثم اضيء فاذا بالدكتور ابو الفضل يختفي تماما ، برغم ان باب الشقة كان مقفولا من الداخل . ويجد الرائد ان من الضروري الا ينسى واجبه ولو ضاعت منه الجائزة، ثم لا تلبث ان تتوالى عليه مكالمات تليفونية تعلن اختفاء اخرين بالطريقة نفسها ، بل يبلغ الامر مداه ، عندما يخاطبه مجهول تليفونيا ، بلهجة آمرة طالبا منه ان يترك هذه القضية فهو لن يستطيع ان يفعل فيها شيئا . « انت مش قدنا ».وينسدل الستار على الفصل الاول . على اننا في الفصل الثاني نتبين ان ظاهرة الاختفاء هذه تتسع حتى تصبح ظاهرة عامة ، تكاد ان تكون عالمية ، بل تتم في ظروف بالغة التعقيد . فطيار يختفي من طائرته وهي في الجو . وجراح يختفي وهو يفتح بطن مريض اثناء عملية جراحية . بل تختفي غواصة اميركية واخرى فرنسية. « الخطر هجم على العالم . بياخد الرجالة وبعد كده بياخد الغواصات والطيارات ». ويتبين لنا كذلك انالمختفين يتميزون بصفتين مشتركتين بينهم جميعا .الاولى ان مقاس ارجلهم جميعا اربعون . والثانية انهم مرحون . وتنعقد لجنة من مختلف الاختصاصات لدراسة ظاهرة الاختفاء هذه ، وما يصاحبها من اطفاء مفاجيء للنور . ومن بين اعضاء اللجنة

خبيـــر اجنبي مـــن ادارة الكهرباء . على ان اجتماع اللجنة يجرفنـــا بعيـــدا عـــن الموضوع الذي ينعقـــد الاجتماع من اجله . اذ تدور فيه مناقشات طفيلية حول عدد الاجتماعات ، ومقدار المكافآت ، الى غير ذلك ، ليبرز الوجه البشع لبيروقراطيـــة اللجان . ثم لا يلبث ان يدخل علينـــا عبده الفلكي وهو صحفي يحـــرر باب البخت ومسابقة الكلمات المتقاطعة . انه يلجأ الى القسم ليحميه من احساس عميق فـــي نفسه بانه على وشـــك ان يختفي الليلة . ولكن كيف يصبح الاختفـــاء احساسا ؟ ويرد الصحفي « زي ما الواحد يحس بانه جعان ، زي ما الواحد بيحس انه بيحب، بيكره . احساس قوي جدا وملموس . زي ما بنحس بعظمة المزيكة ، زي ما بنحس بمرارة الهزيمة » وتبذل كل الجهود لحمايـــة عبده من الاختفاء ، ويشتـــرك الخبير الاجنبي في هذه الجهود باضافة بعض الادوات الكهربائية لتحدي اي محاولة لاطفاء النور . وبرغم هذا كله ، ينطفىء النور فجأة في عقر دار السلطة ، في قسم البوليس وفي حضرة الجميع ويختفي عبده ويختفي معه كذلك خبير الكهرباء .وهكـــذا تتفاقم الظاهرة ، وتتفاقم معها ظواهر اخرى . الناس جميعا اصبحوا مكتئبيـــن « الناس في الشـــوارع كل واحد مكشر وبوزه شبرين » « الحوادث العادية كثـــرت بشكل مخيف ، سرقـــة شقق وعربيات ونشل بالمطاوي » ولكـــن الامر لا يطول . اذ يعـــود الدكتور ابو الفضل . الا انه يعـــود صامتا ، يتكتم اين كان . بل لعله يؤكـــد انه لـــم يعد بعد . انا مارجعتش ؟ انا سبت كل اللي كان جوايا هناك » .. أين ؟ لا احـــد يعرف . يحاول الرائد حسن عبدالسلام عبثا ان يعرف . ولكننا نتبيـــن امرين في الدكتور ابو الفضل . أنه لا يستطيع ان يجلس طويلا . ففي مؤخرته دمل يؤلمه اذا جلس . وفضلا عن هذا فان مقاس قدمه لم يعد ٤٠ بـــل اصبـــــح ٤٤ . وهكذا حال جميع من عادوا من هناك . ومن هذين الرمزيـــن ندرك انهم كانوا معتقلين هذه هي اثار الجلوس والنوم على البرش ، وهذه هي اثار التعذيب والضرب على الاقدام.

وكمـــا يعـــود الدكتور ابو الفضل يعـــود كذلك عبده الفلكي ويعود غيرهمـــا . ولكن الرائد حسن يواصل رحلة البحث عن الحقيقة .اين كانوا ،ومن وراء هذا كله. على ان الامر لا يقف عند هذا الحد. فالدكتور ابو الفضل يعـــود من هنـــاك ولكنهلا يعـــود الى عمله . يرفض ان يعـــود ،فيستقيل من الجامعـــة ويقرر ان يبدأ حيـــاة جديدة مختلفـــة تمامـــا عـــن القانـــون الذي كـــان يكرس حياته لـــه . ويقرر ان يفتح مكتبا للرقص الشرقي . وكذلك عبده .انه يفتح مكتبا للتنويم المغناطيسيوقراءة المستقبل والطالع والكف والفنجان « وحاجات زي ده » لماذا ؟ تقول سهير زوجـــة ابي الفضل ان زوجهـــا كـــان في مكـــان « بياخذ البني آدمين ويرجعهم مـــن غيـــر ايمـــان بحاجة » ويقول ابو الفضل مفسرا عمله « كنت مؤمن ان احنا بنشتغل فـــي اعظم حاجة في الدنيا ، في المنطق والقانون. كنت مقتنع ان احنا بنشتغل في صنع عالم افضل ، كنت سعيد بكده . اخيرا اكتشفت ان مش كفايـــة ان احنا نـــدرس القانـــون والمنطق .. لازم نحميه ونحارب عشانه ,ولازم نتحمل في سبيله كل شيء كنت مفشوش في نفسي ومفشوش في قوتي .. كنت فاهم اقدر استحمل ايحاجة عشان القانـــون .. لما النـــور انطفى عرفت نفسي على حقيقتها . انا ضعيف قـــوي

يا سهير . ما اقدرتش استحمل » « مع اول ضربة كفرت بالقانون .. ما قدرتش إقاوم . عايز اعيش .. في سلام زي اي حر صار » « الحاجات اللي انكسرت مش ممكن تتصلح » ويقول الرائد حسن « كل الجماعة اللي رجعو .. رجعو تلفانين ، يكرهو كل حاجة ،حتى يكرهوا انفسهم » ولهذا يتمسك بمواصلة العمل من اجل اكتشاف الحقيقة « كل همي ارجع الطمأنينة للناس . انا باشتغل عشان عظمة الانسان نفسه » ويصل المأمور الى الحقيقة ويقرر ان يذيعها على ملأ من الناس في مؤتمر كبير . ويبدأ المؤتمر ، ويبدأ الرائد يتكلم . يوكد للناس ضرورة معرفة الحقيقة ، لان «اي حقيقة بيعرفها الانسان مهما كانت مرة ومؤلمة هي الطريق الوحيد لصنع الحضارة والحرية » ولكن قبل ان يبدأ في القاء بيانه الذي يكشف فيه الحقيقة ، ينطفىء النور . وعندما يعود يكون الرائد حسن عبدالسلام قد اختفى . ولكن الستار لا ينزل . فما انتهى بعد نضال الانسان من اجل المعرفة . ان سهير مع حسين ــ وهو عريف في القسم ــ دراسة الملفات لمعرفة الحقيقة . ويسألها العريف حسين . لماذا انطفأ النور !؟ .. فترد عليه سهير قائلة : « عندي فكرة .. » ثم تقوم باشعال شمعة . وينطفىء النور ولكن سهير وحسين يواصلان البحث عن الحقيقة . وينزل الستار وتنتهي مسرحية عفاريت مصر الجديدة .

انها بغير شك مسرحية ذكية لامعة ، تنتقد وتدين حالة انعدام الطمأنينة التي يعانيها الانسان في مجتمع يفاجأ فيه بان يصبح معتقلا وان يتعرض للتعذيب .

ولعل ابرز شخصيتين بين من اصيبوا بالاعتقال والتعذيب هما شخصية رجل القانون وشخصية محرر باب البخت والكلمات المتقاطعة في بعض الجرائد . وليس لاي منهما خلفية نضالية او عملية عامة تبرر الاعتقال . فأحدهما استاذ جامعي يؤمن بالقانون والمنطق والثاني صحفي عادي متخصص في امور تافهة . اذن فالاعتقال يصيب رجل الفكر ، كما يصيب رجل التسلية والخرافة . انه اذن اعتقال عشوائي متعسف ،يفضي الى فقدان الانسان لانسانيته، اذا كان ضعيفا عاجزا عن المقاومة . فاستاذ القانون يهجر القانون ويفقد ايمانه بالمنطق ويتفرغ بعد الاعتقال للرقص الشعبي . والصحفي يترك الصحافة ويتفرغ للتنويم المغناطيسي وقراءة البخت . وقد لا تكون المسافة بعيدة بين صفحة البخت والكلمات المتقاطعة ومهنة التنويم المغناطيسي ، الا ان المعنى هو الانتقال من مهنة الصحافة ــ ايا كان مستواها الى ممارسة الشعوذة .

وفي مواجهة هذين الشخصين يطالعنا الرائد حسن عبدالسلام الذي يظل حتى النهاية مناضلا من اجل المعرفة وبرغم فشله فان سهير وحسين يواصلان البحث عن الحقيقة في الدوسيهات في ضوء شمعة . المسرحية اذن هي دفاع عن انسانية الانسان ، عن حريته ، وتأكيد على انه لا سبيل الى الحرية الا بالمعرفة ، ولا سبيل الى المعرفة الا بالنضال . والمسرحية ليست تعبيرا مجرداً عن هذا ، بل هي في تقديري ايحاء رمزي مباشر بما يجري في مصر ، بل في مختلف بلادنا العربية من اجراءات تعسفية وقمعية ، ومن اهدار لانسانية الانسان ، بالسجن

والتعذيب ؛ والمسرحية تدين هذا بشكل عام مجرد ما دون اي بعد او تفسير اجتماعي او سياسي . وليس من شك انه اذا كان هناك ما يفسر الاعتقال او السجن او ما يبررهما اجتماعيا او سياسيا . فليس هناك اي تفسير او تبرير انساني للتعذيب مهما كان الباعث الاجتماعي او السياسي . انه جريمة ضد جوهر الانسان ، حتى لو كان يتحقق باسم التقدم الانساني . وهو جريمة ضد التقدم الانساني نفسه . على ان المسرحية لا تدين التعذيب فحسب ، ولا تدين الاعتقال بشكل عام فحسب ، بل تدين في الامر بفقدان الانسان لطمأنينته النفسية والاجتماعية . تدين هذا الوضع الذي اصبح فيه الانسان مثل بطل المحاكمة لكافكا. يفاجأ بادانة واعتقال دونما سبب او منطق اللهم الا مقاس قدمه ومرح نفسه اذا اعتبر هذا سببا او منطقا . ولا ادري لماذا اختار المؤلف مقاس القدم والمرح معيارين للاعتقال ، وهو الذي تجنب كل معيار اجتماعي او سياسي . لعله اراد بمعيار القدم ان يرمز الى نمط متشابه من الناس او لعله اختار ليتخذ منه بعد ذلك سبيلا لتوضيح عملية التعذيب . ولعله اختار المرح تعبيرا عن التفاؤل بالمستقبل ، مع انه قد يتضمن معنى التلاؤم والتكيف مع الوضع السائد . او لعله اختار معيارين عبثيين ليؤكد عبثية القهر والقمع ، وليؤكد طابعه الكاوفكاوياللاعقلي .

والى جانب هذا المعنى العام للمسرحية هناك معنى فرعي تتعرض له بالنقد كذلك ، هو البيروقراطية . ويكاد هذا المعنى ان يشغل المؤلف في معظم مسرحياته وهو في هذه المسرحية يكاد يستوعب الفصل الثاني كله . ان اجتماع اللجان قد اصبح اسلوبا للتكسب والدوران حول المشاكل بدلا من التصدي لحلها . علىان قضية البيروقراطية قد عولجت في هذه المسرحية بطريقة كاريكاتورية خالصة. كاد ان يخرج المسرحية عن تماسكها الدرامي الذي احسسنا به في الفصل الاول . ولقد اقحمه المؤلف اقحاما ليعبر عن رأيه النقدي . والحقيقة ان الفصل الاول هو افضل الفصول ، تبدأ به المسرحية بداية رائعة حقا ، وهو يتميز بالتصاعد الدرامي في الحوار والاحداث . فاذا انتقلنا الى الفصل الثاني اخذنا نتسكع في اجتماع اللجنة . وهو ليس تسكعا يغني الموضوع ويعمق دراميته،بل يخلخل هذه الدرامية ويبلد الايقاع الحي للمسرحية . ثم نعود في نهاية الفصل الثاني وبداية الفصل الثالث الى موضوعنا الاصلي ولكن بكثير من الثرثرة التي تكاد تخرجنا منه ، وبقليل من التماسك والحدة الدرامية التي احسسنا بها فيالفصل الاول . والحقيقة انني كدت بعد الفصل الاول أن اتصور ان المسرحية تنمو في اتجاه لا يجعل الاختفاء مجرد اعتقال ، وانما يجعلهرمزا لاغتراب الانسان فيالمجتمع الذي يسوده التسلط والقمع . فظاهرة الاعتقال هي المظهر الجهير لهذا المجتمع ،اما ظاهرة الاغتراب فهو المظهر الاكثر شمولا وعمقا وخطورة ، وهو يصيب انسانهذا المجتمع سواء اعتقل او لم يعتقل عذّب بدنيا او لم يعذب بدنيا ، ولعل الدافعالذي كان يرجح في نفسي هذا التفسير ، الصورة التي عرض بها المؤلف عملية الاختفاء. فالدكتور ابو الفضل يختفي عن بيته رغم ان الباب مغلق من الداخل . وقائد الطائرة يختفي وهو في الجو . اشياء لا معقولة في ضوء واقعية الاعتقال ، وان تكن

معقولة اذا دخلت في نسيج الاغتراب ، اي اختفاءالحقيقة الانسانية واهدارالجوهر الانساني .

على ان المؤلف سرعان ما وسع من معنى الاختفاء بشكل كاد ان يضعف من معنى الاعتقال نفسه بل يقضي على معناه ، وذلك عندما اضاف الى اختفاء البشر اختفاء الطائرات والفواصات . ويبدو ان المؤلف اراد بهذا ان يضاعف من ابهارنا مسرحيا ولو على حساب المعنى الذي يريد ان ينقله الى المشاهد . وعندما يتضح في النهاية ان الامر هو مجرد اعتقال يصبح الاختفاء في الجو والاختفاء رغم الابواب المغلقة واختفاء الفواصات والطائرات عناصر تعمية عن المعنى المقصود ، لاتسهم في توضيحه ، وان اسهمت في تضخيم القدرات الاعجازية التي يتمتع بها هؤلاء الذين يقومون بالاعتقال . ان المؤلف يستخدم اساليب لا معقولة لتصوير واقع معقول تصويرا تهويليا . وفضلا عن هذا فقد عرض لاختفاء عبده الفلكي كاحساس داخلي يسبق اعتقاله الفعلي ، مما كاد ان يجعله قريبا من مفهوم الاغتراب . ولكنه سرعان ما احاله الى مجرد اعتقال . لقد وضع على لسان هذا الصحفي البسيط كلمات كبيرة يصف بها احساسه بالاختفاء قبل ان يقع مثل« زي ما بنحس بعظمة المزيكة ، زي ما بنحس بمرارة الهزيمة » وهي بغير شك كلمات تعطي للاختفاء معنى اكبر من مجرد معنى الاعتقال وخاصة اذا كانت تسبقه وترهص به . فضلا عن انها تضع لهذا الصحفي ملامح ثقافية ووجدانية غريبة عن شخصيته . ولو اختار المؤلف مفهوم الاغتراب بدلا من الاعتقال لاعطى لمسرحيته دلالة انسانية بالغة العمق ، ولاتسقت صوره التهويلية مع المنطق العام لعمله .

على ان المسرحية برغم وضوح موضوعها لم تنجح في بناء ملامح شخصياتها . فالشخصيات مجرد وسائل وادوات لحمل افكاره . فالرائد حسن مثلا ، ليست له في شخصيته المسرحية ما يجعله هذا البطل الذي يتصدى لكشف الحقيقة . وليس في شخصيته ما يؤهله لان يقول كلمات كبيرة مثل « باشتغل عشان عظمة الانسان نفسه » . او « الحرية والمعرفة شيء واحد » وعندما تنتهي المسرحية نجد سهير والعريف حسين يناضلان من اجل معرفة الحقيقة . قد نجد في الاختصاص العلمي للدكتورة سهير – لا في شخصيتها – ما تؤهلها لمواصلة المعرفة . ولكن العريف حسين يشدهنا بموقفه البطولي الاخير . فليس في سمات شخصيته المسطحة طوال المسرحية ما يؤهله لهذا الموقف .

الخلاصة ان المؤلف لا يبني شخصياته بقدر ما يتخذ منها وسائل وادوات للتعبير عن افكار يريد ان يقولها . وهي في الحقيقة سمة من سمات المسرح زي الاطروحة او المسرح الفكري او الذهني . على اننا – من الناحية الفكرية الخالصة – نتساءل في نهاية المسرحية : والعريف حسين . انهما يبحثان في الاضابير والدوسيهات عن الحقيقة في ضوء شمعة . الشمعة بغير شك تعبير رمزي طيب لمواجهة تلك القدرة الخارقة على اطفاء النور . اننا بأبسط الوسائل البدائية نستطيع ان نتصدى لاشد الوسائل التكنولوجية لو توفرت الارادة وتوفر الاصرار . على ان البحث في الاضابير والدوسيهات ليس اطلاقا هو الطريق . وان بقي الرمز

العام الذي يتضمنه وهو الاصرار على مواصلة طريق البحث . والحقيقة ان عدم تحديد الاساس السياسي والاجتماعي للاعتقال والاختفاء ، فهو اعتقال واختفاء عشوائيين — وعدم تحديد الطريق الاجتماعي للنضال من اجل الحقيقة والحرية ، يطبع المسرحية بطابع تجريدي خالص ، خال من الدلالة الاجتماعية ، ولهذا كان من الطبيعي — وقد قدمت المسرحية بعد ١٥ مايو ٧١ — ان توحي بانها ادانة للمرحلة السياسية السابقة على هذا التاريخ ادانة عامة وان لم تقصد المسرحية ذلك . على ان المسرحية تعد ادانة — وان تكن تجريدية — لسمة سلبية من سمات ثورتنا المصرية عامة ، وان لم تقف عند مرحلة من المراحل . فقد كتبت المسرحية فيما اعرف منذ سنوات قبل عرضها .

وايا ما كان الامر ، فهذه المسرحية ، بصرف النظر عن انعدام رؤيتها السياسية والاجتماعية ، وخلخلة بنائها في الفصل الثاني واجزاء من الفصل الثالث ، فانها مسرحية تدافع عن انسانية الانسان بذكاء ولمعان وحيوية . وهذا — فيما يبدو هو الموضوع الاساسي في مسرح علي سالم عامة .

ان الموهبة التي يتميز بها علي سالم — كما ذكرت من قبل ، موهبة خصبة في قدرتها على اكتشاف الموضوع المسرحي . الا انها تحتاج الى مزيد من الصقل الفني والتعمق الفكري . وما احوج علي سالم الى ان يحذر من تلك القيم السطحية التي توفر النجاح الزائف للمسرح التجاري ، فلا يتركها تتسلل الى موهبته . انها ليست دعوة الى الجهامة في المسرح وانما هي دعوة الى العناية بالبناء الفني المركز في بناء شخصياته ومواقفه وافكاره المسرحية ، وهي تعبير عن اعتزاز كبير بموهبة كبيرة .

مأســـاة الزمـــن
فـــي مسرحيـــة « الزيـــر سالـــم »
لالفريد فرج

منذ ما يقرب من عشرين عاما ، كتبت عن مأساة الزمن عند توفيق الحكيم ،في معرض تحليلي النقدي لمسرحيته « اهل الكهف » . ولقد انتهيت من هذا التحليل الى ان المسرحيـــة « تعكس فهمـــا مصريا للزمـــن يرتبط بأشـــد العصور نكوصا ورجعيـــة وتعسفـــا ، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ، ويؤكـــد فلسفـــــة التخاذل والهروب ، ويحارب العقل والبصيرة ، ويدافع عن الغيب واللامعقول »(1).

وفي مستهل مسرحية الزير سالم يقول الفريد فرج :« فمنذ ان قرأت اهـــل الكهف ، لم استمتع ثانيـــة بفكرة الزمن في عمل فني الا عندمـــا فهمت الملحمـــة الشعبية الزير سالم على هذا الوجه » .

ان جوهر مأساة الزير سالم هو الزمن ، وكذلك شأن مأساة اهل الكهف . ولكـــن ما أشـــد اختلاف مفهوم الزمـــن في المسرحيتين .

لقد تغيـــر الزمن بالنسبة لاهل الكهف ، تغير بكل ما يحمله هذا التغير من ابعـــاد فكريـــة وانسانية . لقـــد انتصرت المسيحية الذيـــن هربوا في مرحلـــة اضطهادها ، ولكن ذويهم واحباءهم قد ماتوا جميعا . ولن تغنيهم الحياة الجديـــدة بكل مـــا تقدمه لهم من بدائل عمـــا فقدوه . ولهذا يرفضونها ويقررون العودة الى الكهف . « لقد فات زماننا » على حد تعبيـــر مرنوش احد رجال الكهف . حتـــى مشيلينا الذي كان يحب بريسكا ، والذي احب بريسكا شبيهتهـــا واحبته ،يرفض الحياة الجديدة ، ويعـــود الى الكهف ،وتلحق به بريسكـــا الشبيهة لتموت معـــه، لانه محال ان يجمعهمـــا الحب في هذا العالـــم الذي يفصل فيه بينهمـــا الزمن . الزمـــن في مسرحيـــة الحكيم رمز للموت والعدم . اما الحياة فهي الوجود خارج الزمن . ان جوهر المأساة في اهل الكهف هو الاحساس بالزمن ، الذي اقام ســـدا عاليـــا بيـــن اهل الكهف والقدرة على التكيف مع الحياة الجديدة ، رغم ما فيها من انتصار للمسيحيـــة التي آمنـــوا بهـــا واضطهدوا بسببها ، ورغم الحب الذيتجدد

(1) راجع : كتاب « في الثقافـــة المصرية » : تاليف د . عبدالعظيم انيس ومحمود امين العالم . منشورات دار الفكر الجديد . بيروت ١٩٥٥ ـ صفحة ٨٨ .

لواحد منهم على الاقل . « لا فائدة من نزال الزمن — على حد تعبيرمرنوش في المسرحية — لقد ارادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة » . ومن الاحساس بفقد ما يملكون او ما ينتمون اليه عائليا او عاطفيا ، نشأ احساس اهل الكهف بالزمن ، ونشأ رفضهم للحياة الجديدة .

وبمفهوم مختلف تماما ، يعرض الفريد فرج للزمن في مسرحيته الزير سالم . ولا شك اولا ان ابراز مفهوم الزمن في هذه الملحمة الشعبية ، وجعله محورا لمأساة مسرحية ، هو اضافة خلاقة للملحمة ذاتها . ان عناصر المأساة موجودة في الملحمة ، الا ان الفريد فرج استطاع ان يكتشف فيها عنصر المأساة كلها ، وان يصوغ منها رؤيته المسرحية والفكرية كذلك .

كانت هذه الملحمة الشعبية القديمة ، تعرض دائما ، وتفسر دائما باعتبارها ملحمة ثأر وحقد وعناد الى اخر هذه الصفات الخلقية ، فجاء الفريد فرج واستطاع ان يجعل منها مأساة فكرية ، لا تتحرك عناصرها بهذه الصفات الخلقية فحسب ، بل بمفهوم جامد للزمن وللحياة هو سر مأساتها . ولهذا استطاع ان يجعل منها — او يخرج بها الى — بشارة انسانية مستنيرة .

ولكن .. ما اجدرنا ان نلخص المسرحية اولا تلخيصا سريعا . ان جساسا يقتل كليبا ملك العرب ، ملك التغلبيين والبكريين جميعا . على ان جساس هو شقيق جليلة زوجة كليب . وجليلة من قبيلة بكر . ولكليب شقيق هو الزير سالم ، يهب للانتقام من قتلة كليب .. لا .. عذرا . انه لا يهب للانتقام ،والا اكتفى بالفدية ، واكتفى بأنهار الدم التي اسألها . انه يهب لاستعادة كليب حيا . « كليب حيا .. لا مزيد » . لا عدالة الا بعودة كليب حيا . انه لا يطلب ثأرا اذن وانما يطلب الحياة من جديد . الحياة كاملة لاخيه ، وهذا ما يعده العدل الكامل . وهذا هو ما يريد « لا خير في شيء الا ان يكون ما اريد . والعدل الكامل هو ما اريد » ان الزمن على حد قوله هو « عدو للبشر ، فالزمن يبطل العدل ، حيث لا يمكن ان يكون ما لم يكن، ، حيث لا يمكن الا يكون ما قد وقع ، الا بمعجزة واحدة تحقق العدل الصميم، معجزة ما اصغرها .. ان يرتد الواقع ليبطل جريمة ، وينقذ مجنيا عليه .. » « الندم ابن استحالة المراجعة .. » ولكن الزير سالم يتطلع الى هذه الاستحالة ،الى هذا المستحيل . وهو يدرك هذا . فمع ان الانسان يمشي قدما ، ويتراجع الى الوراء والريح تهب شرقا ثم تنعكس فتهب غربا، الا ان ما يصنعه البشر يتدفق دائما في وجهة واحدة » ولكنه يصرخ عاليا ، نحن ندفع الزمن كاملا وافيا .. فاين اخي » . ويواصل سالم مذابحه من اجل المستحيل « كليب حيا .. لا مزيد » ، ومعه تندفع يمامة ابنة كليب « ابي لم يمت، بل سيعود بمعجزة » .

ولان سالم ويمامة ، قد ثبتا الزمن عند لحظة هي موت كليب ، ولانهما يطلبان المستحيل ، وهو عودة ما قبل هذه اللحظة ، ولا يرون فيما بعد هذه اللحظة الا باطل الاباطيل ، انفجرت المأساة ، الشرخ القاتل في بطولة البطل وفي رفعة الحدث . من حق سالم ان يغضب لمقتل اخيه ، وان تمتلىء نفسه حزنا وحقدا .

ولكن .. الى اين ؟ ان بطولته ، اخوته ، شهامته ، اقتداره لا تفضى به الا الى طريق مسدود ـ او في الحقيقة ـ الى طريق مسدود بجثث الرجال والنساء والاطفال . والواقع ان هذا المنحى الفكري في التطلع الى المستحيل ليس نتيجة مفاجئة في شخصية سالم بل نتبينه في هذه الشخصية قبل مقتل اخيه . انه يقول في لحظة من لحظات لهوه « المشكلة اني احب الشمس ولا استطيع انازوجها، وان الشمس تحب القمر ولا تستطيع ان تتزوجه ، ولذا ندور نحن الثلاثة في فلك مستحيل » .

وما اكثر التفاصيل الاخرى المحيطة بالحدث الرئيسي في المسرحية والتي تفضي اليه او لعمقه . دور جليلة في التآمر على استبعاد سالم منذ البدايةخشية ان يخلف زوجها على العرش . تآمر اخت ملك تبع الذي كان يريد ان يتزوج جليلة قبل كليب ، وتآمر كليب وجليلة وجساس وسالم على مقتله ، الى غير ذلك. الا ان جوهر الملحمة او المأساة عند الفريد فرج هو هذا التثبيت العاطفي عند استعادة لحظة ما قبل مقتل كليب . الى اين يمضى سالم . ان جساس يتمكن بعد لأي من التآمر عليه واصابته بجراح تبعده عن الساحة ما يقرب من سبعة اعوام ، حتى يشفى ويعود اليها . وخلال ذلك ، يتبوأ جساس العرش ، ويأخذ بدوره في الانتقام من التغلبيين ،قتلا واذلالا . على ان الصورة لم تكتمل . انكليب عندما مات ، كان قد ترك في احشاء جليلة طفلا ، سرعان ما يولد ، باسم هجرس ، وسرعان ما تخفيه جليلة بعيدا عن سالم وعن جساس كليهما ،حتى يكبر . ثم لا يلبث بمصادفة ان يظهر في الساحة ، عندما يلتقي جساس وسالم مرة اخرى ويقتل كل منهما الاخر . ويتبوأ العرش ليحقن الدماء ، ويسود قانونا جديدا هو العقل . وليعلن مفهوما جديدا للزمن هو نقيض مفهوم سالم ، مفهوما انسانيا خلاقا « ايمكن ان تكون لحظة واحدة هي كل ما يعيش عليه المرء بعدها طول العمر ؟ ان تكون لحظة واحدة هي كل حياة الذهن ؟» « ثمة ما هو اقوى من السيف والخنجر ، العقل ،ان تبرير العقل افظع من القتل ، وتغطية الدماء بشتى المعاذير ابشع من سفكها ..» « افدح الذنوب كلها مع ذلك ان تنظر الى الخلف ، وانت تسعى لاحقاق الحقوق ... لقد طلبتم العدل ، ولكن بلا عقل . الآن ، انظروا امامكم لحظة ، لتروا باعينكم العدل « **خارج الزمن** » ،.. ذلك اننا من الممكن ان نسفك دم اجيال كثيرة لمجرد اننا ربطنا انفسنا كالبهائم الى **اوتاد لحظة** واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة »

ان جوهر المأساة اذن ان نربط انفسنا باوتاد لحظة زمنية ماضية ، على ان العدل ـ ليس كما يقول هجرس خارج الزمن ، انما هو داخل الزمن نفسه . حقا انه خارج الزمن الذي هو لحظة ثابتة ، ولكنه داخل الزمن المتدفق الحي ، هذا ما افهمه من قوله « العدل خارج الزمن » .

ان الزمن صانع المأساة عندتوفيق الحكيم في مسرحية اهل الكهف ، هو الزمن الحي ، الزمن المتغير المتدفق . لقد تغير الزمن الى افضل ، الى احسن ، الى اجد ، فرفضوه وعادوا الى الكهف . الزمن الحي المتدفق هو عدوهم . اما في

مسرحية الفريد فرج « الزير سالم » ، فليس الزمن الحي المتدفق هو جوهر المأساة ، بل ان جوهر المأساة هو الزمن الجامد ، اللحظة الثابتة ، والارتباط بهذه اللحظة الثابتة . التغيير هو العدو في مأساة توفيق الحكيم . والجمود هو العدو في مأساة الفريد فرج . والخلاص في مأساة الحكيم هو الجمود ، هوالموت ، هو العودة الى الكهف . والخلاص في مأساة الفريد فرج هو الزمن المتدفق الحي ، هو العقل والعدالة . لا تقول مسرحية الفريد فرج هذا بكلماتها فحسب ، وانما بواقعها الحي كذلك . ان هجرس ابن كليب ، هو بعض كليب الذي كان يريده سالم حيا ـ هو بعضه الحي ، هو استمراره ، انه يكبر بالزمن لا بالتحجر عند لحظة ، وينطق مع الزمن ، ويحكم بقانون الزمن الحي ، بعدالة الحياة المندفعة ، بقانون الحياة وارادة استمرارها ، لا ارادة تجميدها . ان الزمن الحي هو العقل وهو العدالة عند هجرس وفي هجرس وبه . والزمن الجامد هو الانفعال ، هو العناد العاطفي ، هو التحجر والموت ، هو المأساة عند سالم . ولقد انتصر الزمن الحي ، على الزمن الميت ، انتصر تدفق الزمن على جمود لحظة من لحظاته .

ان الزمن في مأساة الحكيم يتجسد داخل شخصياته ، يستبطن عواطفهم وانفعالاتهم واحاسيسهم ، بحيث لا يرون الجديد المتدفق حولهم ، انه زمن وجودي ، زمن ذاتي ، ولهذا فهو زمن ذو بعد واحد ، لا يجد خلاصه في الزمن الحي الموضوعي المتعدد الابعاد من حوله . اماالزمن عند الفريد فرج فهو زمن موضوعي يجمد في لحظة ، في سالم ، في يمامة ، فتكون مأساتهما ، ويفجر المأساة حولها كذلك ، ويتدفق ويتحرك مع هجرس ، فتنقشع المأساة ويضيء الطريق الى الحياة والعدالة والعقل .

بل لعل المسرحية ببنائها الشكلي نفسه ، بهيكل احداثها الدارجة ، تعبر عن امكانية تحقيق الاستحالة ، تحقيق المعجزة بالعقل . ولكن .. بمعنى يتجاوز التثبيت والتحجر عند لحظة من لحظات الزمن الماضي . فالمسرحية لا تقدم حكاية الملحمة بتسلسلها ـ كما نعرفها ـ في شكلها الشعبي ، وانما تبدأ من نهايتها ، لتعود بنا الى بدايتها ثم تتحرك بنا من جديد الى النهاية . ان هجرس يفتتح المسرحية ، بارادة المعرفة . انه يريد ان يعرف ، يريد ان يتعقل ما حدث . ويطلب : « فليتكلم كل عما راى اذن .. » وتسأله امه « من اين نبدأ » فيرد هجرس « ابدئي بالبداية يا امي » . وهكذا نستعيد اللحظة التي كان سالم يريق فيها الدماء من اجل معجزة استعادتها . يعود امامنا كليب على المسرح ، حيا ، يعود بالفن ، يعود بارادة المعرفة . وتتجسد الاحداث من جديد بعد وصولها الى نهايتها ، لتجري في مسيرتها ، في تسلسلها ، لنتكشف منها حقيقتها ، ونستخلص من النهاية معناها الحقيقي ، معنى الزمن الحقيقي ، ومعنى العدالة الحقيقية ، ان المعجزة التي كان يتطلع سالم الى تحقيقها قد تحققت ، لا بمجرد تجسيد المسرحية ، بل بتكوينها وتشكيلها على نحو يستعيد احداثها كلها ، امام اصحابها انفسهم . الانسان يملك ان يستعيد لحظة الماضي في الحاضر ، لو تسلح بالعقل ، وبشرط امكانية تجاوز هذه اللحظة الى ما بعدها.

ان بنــاء المسرحية نفسه هــو انتصار على جمود لحظة الزمــن ، الذي كان جوهر مأساة الزير سالم . وان بناء المسرحيــة نفسـها يحمل مضمون الخلاص من اسار الزمن الجامد ، ليكشف ابعاد الزمن المتدفق الحي ، الذي يتيح بتدفقه امكانيــة ان يتجاوز الانسان ، وان يتخطى ، جراحه ومآسيه . انهــا دعوة الى العقلانية ، الى التعقل ، التــي بهــا وحدها يمكــن انتكشف اسرار الزمن الحي الخلاق . ان هجرس هو ابن الزمن الحي ، وهو فيلسوفه ، وهو حاكمنــا فــي ملكـــوت العقلانيــة والعدالـــة .

بهذا يختلف مفهوم الزمن في مسرحية الفريد فرج عن مفهومه في مسرحية توفيق الحكيم . الزمــن الحي هــو مأساة اهل الكهف . والزمــن الميت الجامد هــو مأساة الزير سالم . سواء في فلسفــة المسرحيــة او في هيكلهــا الفنـــي نفسه . وشتان ما بيــن الزمنيــن .

ولقد كنت احب ان اقف عنــد هذا الحد ، لولا بعض ما اثير من آراء حول مسرحيــة الفريــد فرج ، أرى من الضروريمناقشتها .

فهناك من لا يرى في مسرحيــة الفريد فرج هذه الا خليطا من الكترا ممثلــة في حقــد يمامة ورغبتهــا في الانتقام ، ومن تطلع كاليجولا الى المستحيل ومــن تردد « هاملت » ، فضلا عن اثار من القدر اليوناني ونبوءات المسرح الشكسبيري، بل بعض عناصره مثل شبح كليب الذي يذكرنا بشبح والد « هاملت » . والحقيقــة انهــا نظرات جزئيــة تقصر دون النظــر الشامل الى وحدة العمل الفني ودلالتــه واصالة بنائه . حقا ، هنــاك يمامة التي تشبه الكترا في بعض الوجوه ، ولكنهــا يمامــة العربيــة ، التــي تشكل بعدا عميقــا من ابعاد المأساة ، وهي عنصر اصيل في الملحمــة الشعبيــة الاصلية . امــا التطلع الكاليجولي الى المستحيل فهــو كذلك عنصر من عناصر الملحمــة العربيــة ، وان يكــن تفسير الفريــد فرج له يرتفع بــه عــن الوضع الكاليجولي .

اما الاقدار اليونانية والنبوءات الشكسبيرية ، فالحكم عليها ، في الحقيقة ، يكون بمدى علاقتهــا العضويــة في البناء العامللمسرحية ، لا في مدى تشابههـــا الخارجي مع اساليب يونانية او شكسبيرية . على ان الذي لا شك فيــه ان نسيج الفريــد فرج في هذه المسرحيــة يقترب ــ كما في مسرحية سليمان الحلبي ــ من النسيج اليوناني او الشكسبيري ، لا في التعبير فحسب بل في بعض الاحداث التفصيلية . على ان هذا ان كــان يفسر المنابع التعليمية ومصادر التأثير في مسرح الفريــد فرج ، فانه لا يقلل من اصالته وجديته، في اطار الوحدة العضوية للعمــل فنيا وفكريا . على ان المسألــة في هذه المسرحيــة اكبر من مجرد منابع تعليمية او مصادر تأثير . انها قضيــة رؤيــة انسانية وفنية مختلفة ، لا مع مصادر التأثير اليونانية فحسب بل مع الملحمة الشعبية .. المادة الخام الاولى لهذه المسرحية . اننــا كمــا اشرنــا من قبل قــد نجــد في يمامة مشابهات مع الكترا اليونانية . ولكننا في مسرحيــة الفريد فرج خاصة ، نجــد ان يمامــة لــم تنتصر فيمـــا انتصرت فيه الكترا اليونانية او يمامــة في الملحمة الشعبيــة . ذلك ان هجرس

لم يصبح اوريست المنتقم، سواء في الاسطورة اليونانية او الملحمة الشعبية وانما اصبح رجل العقل والعدالة عند الفريد فرج . ففي السيرة الشعبية يقوم هجرس بقتل جساس ، لا يقتله مباشرة ، وانما بحيلة يدبرها له عمه سالم . ولكن هجرس عند الفريد فرج لا يقتل ولا يشارك في القتل بل يحمل راية العقل والعدالة . ان اوريست — لو صحت المقارنة والمشابهة — لا ينتقم لابيه . ان جساس وسالم يقتتلان ويقتلان . ويبقى هجرس في النهاية ،على خلاف السيرة الشعبية التي تبقى الزير سالم رمزا لانتصار الانتقام .

والحقيقة ان التماثل او التشابه الخارجي بين عناصر وظواهر الاساطير والاعمال الفنية ، لا ينبغي ان تكون منهجا لردها الى بعضها البعض وطمس اصالتها او رؤيتها الانسانية الخاصة . ولهذا فقد لا نستطيع ان نذهب الى ما ذهب اليه الدكتور لويس عوض في كتابه القيم عن اسطورة اوريست من رد ملحمة الزير سالم الشعبية ، الى تراكمات اسطورية تجمع بين اوزيريس وايزيس المصرية واوريست اليونانية ، على نحو يبلغ احيانا حد المغالاة والتعسف . وفي تقديري ان هذا يرجع الى منهج ميكانيكي في تفسير الظواهر الانسانية التعبيرية ، منهج يفسر كل شيء بالتأثير والتأثر فحسب ولا يفسح مجالا للعامل الوظيفي في التشابه بين هذه الظواهر ، او على الاقل يجمع بين التأثير والتأثر عن طريق الانتشار ، وبين الناحية الوظيفية . ان الحرب والانتقام والثار وغيرها ظواهر انسانية ، مصرية قديمة ويونانية وعربية وما شئت من خبرات قومية . والملاحم والاساطير التي تتعلق بها لا تفسر فحسب بالتأثير المتبادل بالضرورة ، وهو منهج يسعى الى ارجاع كل شيء الى مصدر واحد ،وهو منهج ديني اساسا ، وانما تفسر كذلك دون استبعاد امكانيات التأثير والتأثر ، بوحدة التجربة البشرية في جوهرها ووحدة معاناتها مهما اختلفت مواقع هذه التجربة وتنوعت ملابساتها .على اني لا اناقش هنا قضية طرحها الدكتور لويس عوض ، وانما اعرض لها فحسب عرضا منهجيا . فلست مؤهلا لدراستها تفصيلا . وانما اكتفي بالقول — عودا الى موضوعنا — بانه لا يعيب الفريد فرج واي فنان ان يستخدم رموز المسرح اليوناني وشخصياته التي قد تتشابه مع شخصيات ورموز التعابير الادبية العربية . بل لعل هذا مما يؤكد وحدة الخبرة البشرية في جوهرها . فكما لا يعيب يمامة في الملحمة العربية ان تكون نموذجا آخر لالكترا اليونانية ، ولا يفرض عليها هذا بالضرورة ان تكون مجرد تقليد او صدى لها ، فكذلك لا يعيب الفريد فرج ان يبرز هذا النموذج على النحو الذي يراه .

قضية التطلع الى المستحيل مثلا ، نجدها عند الفريد فرج قد فقدتمعناها الوجودي العدمي في الحكاية الكلاسيكية ، واخذت معنى من معاني المأساة النفسية في مسرحيته . وهو لم يفتعل هذا المعنى افتعالا . وانما يكتشف خيطا رفيعا منه في الملحمة الشعبية على لسان يمامة وسالم ، فينميه ويطوره لخدمة موضوعه المأساوي الخاص الذي يدور جوهره حول مفهوم الزمن . ففي الملحمة الشعبية،

نجد وصية يكتبها كليب بدمه لاخيه الزير سالم وهو يموت والبنود العشرة للوصية تؤكد للزير سالم : « لا تصالح .. لا تصالح » .

وثالث شرط حتى عاشر شرط .. لا تصالح .

وتقول يمامة في الملحمة بعد ذلك تطويرا لهذا المعنى بعدم المصالحة .

انا لا نصالح حتى يقوم والدي ونــراه يركب يريد لقاكم .

ويقول الزير سالم نفسه في موضع اخــر من الملحمــة

فانا لا نصالح فــي كليب الا ان نراه على الحصانا ..

يمامة والزير سالم يريدان المستحيل في الملحمة الشعبيــة . على ان ارادة المستحيل لديهمــا هي ارادة عند نفسي ، تختلف تمامــا عن ارادة المستحيل عند كاليجولا . وهي تختلف كذلك عــن دلالتهــا عند الفريد فرج التي اتخذ منهــا خيطا يضفر به فلسفته الموضوعية في الزمن والعقل والعدالة .

على ان هناك قضية اخرى هامشية اثيرت كذلك بالنسبة لمسرحية الفريد فرج هي ما يزعمه البعض ان هذه المسرحيــة قــد توحي بمــا يشبه الدعوة الى الكف من حرب التحرير التي تحتــدم بيننا وبين اسرائيل ، توحي بمــا يشبه الدعــوة الى المصالحة . ولا اعرف رايــا اكثر بعدا عــن الصواب مــن هذا الراي . لقد كادت المسرحية ان تجهر بشكل مباشر باستبعاد هذا الايحــاء . فالمسرحيـــــة تقول على لســان الجنــود المتذمريــن من الحرب « ... نحـــن حملنــا عــبء الحرب كله على سواعدنــا ، ومع ذلك فلم تكــن بالحرب الوطنية لنجاهد فيها ضد الغزاة دفاعــا عــن ارضنــا او ارزاقنــا ، ولم تكــن بالحرب التي يفرضهــا البر بالجار ان تعرض للاعتداء ، فاستصرخ جاره ، كانت حرب الاهل واللحم والدم .. حرب الفوضى والضياع » . وفي نهايــة المسرحيــة يدعــو هجرس الى حقـــن الدمــاء والائتلاف . ولكــن اي نــوع من الائتلاف ؟ انه ائتلاف **ضــد** محرضيكــم والمفسديــن والطامعين فيكم . فهل تبصرون قانوني ؟ » ولكـــن بعض نقادنــا لا يبصرون للاسف دعوته وبشارته . ان الدعوة الى الائتلاف ليست دعوة الى مصالحة على حساب قضية وطنية ، وليست دعوة مصالحة مع فساد او غزو ، بل هي دعوة ائتلاف **ضد** قوى الفساد والعدوان ،بل هي دعوة الى وحدة نضال .

هذه هي مسرحية الزير سالم . انها امتداد جاد لاعمال الفريد فرج الكبيرة. ولكــن .. قد تكــون لنــا عليهــا بعض الملاحظات .

* يكــاد التسلسل الملحمي يغلب في نسيجها على الجانب الدرامي . ولعــل المسئوول عن هذا هو البناء الخاص للمسرحية الذي يبدأ بنا من نهايتها ليعود بنا بعد ذلك الى البدايــة ، وليسوق احداثــا سبق ان عرفناها ، بل عرفنا نتائجهــا بالتفصيل . ولهذا فلسنــا نفاجأ بشيء ، وانمــا نتبيـــن فحسب تفاصيل مــا حدث وما سبــق ان عرفناه . ان التداخل المتصل عبــر المسرحيــة بيــن الحاضر والماضي ، ثم التسلسل في عرض الماضي في وجــود الحاضر نفسه حتى يصــل بنــا الى الحاضر المكتمل قــد اضعف من حدتها الدراميــة . الا اننــا قــد نرد على هذا بان هــذا هو نفسه عيــن مــا يقصده المؤلف الفريد فــرج ، فلعله لا يريد منا

ان نعيش مع ابطال مسرحيته في محنتهم وانما ان يكون موقفنا منهم هو موقف المراقب المتأمل . ولعل هذا ان يتماشى مع الجوهر الفكري للمسرحية ،وهو الدعوة الى التأمل والتعقل ، لا التوتر الاعمى والانفعال اللاعقلي .

وعلى هذا فان هذه الملاحظة قد تكون للمسرحية لا عليها . وهذا ما يجعلها اقرب الى النسيج الملحمي البرختي ، وان لعب فيها دور المباعدة والتعقيل ، شخوص من داخل المسرحية ، وحوار من نسيج المواقف المسرحية نفسها . على اني في الحقيقة ارى ان البناء الملحمي البرختي نفسه لا يتعارض مع الهزة الدرامية ،ان المباعدة او التعقيل البرختي انما هو نوع من القاء الضوء والتأكيد أو الضغط على جانب كان مفتقدا في البناء المسرحي الذي يقوم على الاندماج والتطهير ، ولكنه لا يلغى – في تقديري – التوتر الدرامي .

ان المسرحية رغم عناصرها الدرامية الحادة ، تفتقد هذا التوتر الدرامي، الذي لا يبرر افتقاده طابعها الفكري أو فلسفتها العقلانية او حرصها على الاحتفاظ بالتسلسل الملحمي للاحداث .

★ ان الزير سالم يستيقظ بعد سبع سنوات من نوم عميق ، وقد شفيت جراحه ، ولكنه فقد ذاكرته تماما ، كما تنبأ الطبيب الذي عالجه . ولم يستطع لهذا ان يتعرف على نفسه او على تابعه عجيب الذي صحبه حياته كلها وصحبه طوال السنوات السبع يداويه ويرعاه . ولكنه .. برغم هذا ، سرعان ما يتعرف فجأة جساس خصمه بغير مقدمات ، ثم يتذكر فجأة كل شيء ثم يسلم سيفه بعد ذلك – وهو سيف كليب – الى هجرس قائلا له « بعض كليب ، بعض العدالة » . ان هذا الانتقال المفاجيء من النسيان المطلق الى المعرفة الكاملة انتقال غير مفسر في المسرحية . وكذلك الامر في معرفة هجرس لعمه سالم وهو يحتضر دون ان يدله أحد عليه .

على ان هذه هنات تفصيلية صغيرة ، لا تقلل من هذا العمل المسرحي الجاد ، الذي يعد بغير شك اضافة في اضاءة ملحمة بالغة الاهمية في تراثنا العربي الشعبي ، فضلا عن حوارها المتدفق الذي يترقرق شعرا وحكمة ، ودلالتها الفكرية المتقدمة . انها امتداد لأعمال الفريد فرج التي تحتضن دعوته المتصلة – لأعلاء كلمة العقل والعدالة – .

سليمان الحلبي على مسرح التاريخ

هل هو مؤرخ ، او مفكر او فنان .. أو هو هؤلاء جميعا . هذا هو الفريد فرج في مسرحياته جميعا . انه سؤال يلح على اللسان ، لسانه ولساننا ، ويدور به الفريد عبر التاريخ ، عبر الشخصيات ، عبر اعماله الدرامية : اريد ان اعرف ! نجده في مسرحية سقوط فرعون التي قدمها منذ عشر سنوات ، وفي مسرحية حلاق بغداد التي قدمها في العام الماضي ، وفي مسرحية سليمان الحلبي التي افتتح بها المسرح القومي موسمه هذا العام : ان اعرف ، ان اعرف !

في مصر الفرعونية كانت معرفة اخناتون دينا ، وكانت مأساة وكانت بطولة، وفي بغداد عصر هارون الرشيد كانت المعرفة مغامرة خيرة وفي مصر القرن التاسع عشر كانت المعرفة فعلا من اجل العدالة والكرامة والحرية .

على اننا في هذه المسرحيات الثلاث ، وخاصة الاولى والثالثة ـ نحس بأنف الفريد فرج مشرئبة تتشمم التاريخ بعمق ونشوة ، ثم تعود فتعبر عنه في صياغة جديدة ، تفير اسراره تفسيرا فيه عتاقة التاريخ وحضوره الدائم ، وفيه ارادة المفكر الواعي ، وابداع الفنان الخلاق . ولعل مسرحية سليمان الحلبي هي انضج اعماله تعبيرا عن هذا كله .

وهي في الحقيقة عمل من اعمال التاريخ ، ليس فحسب لانها تعرض للتاريخ بالتفسير والتأويل ، بل لما تتخذه من مكانه عالية في تاريخ ادبنا المسرحي ، ما اكثر ما ستتعرض له من تفسير وتأويل .

ان اهم ما في هذه المسرحية ، انها محاولة جادة واعية رصينة ـ لا اعرف هل سبقتها محاولات اخرى او لم تسبقها ـ لبناء شخصية تراجيدية اصيلةعلى المسرح العربي مستمدة من تراثنا الفكري والاجتماعي والتاريخي معا .

هذا هو جوهر المسرحية .

فقد تعرض المسرحية لمصر في بداية القرن التاسع عشر بكل ما يحتدم به من صراع حاد بين المصريين والمحتلين الفرنسيين ، بكل ما يزخر به من قيم واوضاع وافكار . وقد تقدم المسرحية لوحات ونماذج وشخصيات من التاريخ ليس فيها من الفن غير اطارها الخارجي ، وقد تقدم ايقاعا لروح ذلك

العصر ، ولكنهـا برغم هذا كله سيظل موضوعهـا الجوهري هو هذه الشخصية الفريدة التي صقلها وصاغهـا الفريـد فرج في ثيـاب سليمـان الحلبي الحقيقية، هل هي تفسيـر خاص لهـا ، هل الشخصيـة قادرة على تفسير الاحـداث التاريخيـة التي تحققت وتتحقق بها ومن حولها ؟!

ليس هذا هو المهم في هذه المسرحية ! فالمهم هو صياغـة شخصية جديدة على المسرح باسم سليمـان الحلبي . فمـن هو سليمان الحلبي ؟

التاريخ يقول لنا انه شاب من حلب جاء الى الازهـر في طلب العلم ، فقضى فيه ثلاث سنوات ، ثم عاد الى حلب ، على انه ما لبث ان رجع الى الازهـر ثانية. هذه المرة لم يأت لطلب العلم وانما لطلب العدالة ! خلال شهر من رجوعه الى القاهرة تمكـن من قتل كليبر قائد جيش الشرق الفرنسي . لقد رجع سليمان الحلبي الى القاهرة اذن وهو مبيت النية على ذلك . هل هذا يكفي لمعرفة حقيقة سليمـان الحلبـي ؟ لا . . بالطبع . وهكذا بدأ الفريـد فرج رحلته . راح يبحث في التاريخ من خلفيـة لسليمـان الحلبي ، مـاذا كـان عليه عصره ، مـاذا كانت عليه بيئـة الازهـر التي تنفس فيهـا تصميمه على قتل كليبر ؟ كانت القاهرة تغلي بالمقاومة والهزيمـة معـا . لقد تصدت لكليبر فبطش بها ، وراح يثقلها جراحا وضرائب . وفي الازهـر نفر من كبار الشيوخ يعادون الفرنسيين ولكنهم غير ميالين الـى العنف . وهنـاك نفر اخـر من شباب الازهر يتهيأون للوثوب على الفرنسييـن ولكنهم يفضلون التريث والتؤدة . انهم يعملون على « بث الروح في الناس ، وانقاذ المنكوبيـن وتحطيم روح الفرنسيين بالمنشورات » انتظارا لوثبة اخرى . ولكـن سليمـان لم يكـن يستطيع ان ينتظر . كان عقـلا خالصا ، يطلب المعرفة الكاملـة بالفعل ، بالعمل ، بالتصدي للاخطار والمحن . لقد حزم امره على قتـل كليبر . وعندمـا تنتهي المسرحيـة بتنفيذ ما حزم امره عليه ، نعرف انه « نفذ كل شـيء بتدقيـق وحـزم » .

لم يكـن سليمـان الحلبي هاملت اخر . انه لم يقدم على فعل بدافع الانتقام لعرض ، او لظلم وقع على واحد من ذويه ، وانما اقدم على الفعل من اجل العدالة وحدها . لم تحركه عاطفـة خاصة، وانمـا حركه العقل الخالص . حركه العقل، ولم يعرقله العقل كمـا فعل بهاملت . بل لقـد كان العقـل هـو طهارة سليمـان الحلبي . يقول : « لقد استخرت الله ، وفكرت ولما فكرت تطهرت » ويسأله الكورس في المسرحيـة « بعقلك او بحدسك والهام السماء ؟ » فيجيب سليمـان :« السماء الهمتني ان افكر ، ولكني فكرت بعقلي المحض » ويسأله الكورس : « هل قدر عقلك على حل كل الالغاز التي فكرت فيها ؟ الم يخدعك ابدا ؟ » ويجيب سليمان : « لم يخذلنـي ابدا » .

العقل المحض ، سليمان الحلبي هو الذي قتل كليبر . ولكـن . . كيف ؟ الا يمثل كليبر الثورة الفرنسية ، ثورة العقل المحض كذلك ؟ لا . . لم يعـد كليبـر يمثلهـا « فلم يعـد اسم الثورة الفرنسية يسمع الا نادرا في القاهرة » كمـا يقول جايـلان المهندس الفرنسي في الحملة الفرنسية ، ورمز القيم الباقية للثـورة

الفرنسيـــة .

ان العقل اذن هو سليمان الحلبي، هو معناه وهو وسيلته ، وهو غايته كذلك.

ولكن اليس فيه شيء من هاملت ؟ ألم يتردد . الم يكـن مريضا مثل هاملت؟ الم يقل « لو كـان حزنـا ما بقلبي لكانت صحبتك وحدهـا بذهابه ، ولكنه ضعف ومرض ، وشيء في الروح ملتهب » الا نستمع منه الى مونولوج في قلعة مهجورة يذكرنـا بمونولوج هاملت المشهور حول العمل او الكف عن العمل ..

رغم هذا كله ، فان سليمـان الحلبي ليس هـو هاملت . ان تردده ومرضه وتساؤلاته ، ليست تردد المشفق ومرض العاجز وتساؤلات العاطفة المبهمة ، وانما هو تردد القلق المبارك ، ووساوس المروءة ، هـو ارهاق الطريق الصاعد نحـو اليقين ، نحـو الامتلاء بالحقيقة ، ما هـو اليقيـن ، وما هي الحقيقة ؟ يقـول سليمـان « جائزتي الصحيحـة هي المعرفة الكاملـة ، وايـن لبشرى ضعيف بها. فلا قاضي القضاة ولا اوليـاء الله الصالحون ، ولا حتى ذلك المجمـع العلمـي الفرنسي الذي زعموه يحصى دبيب الكواكب في السماء يستطيع ان يحكم ويعرف ان الحكم صحيح » هل يتوقف عن الحكم ، عن العقل ، كما فعل هاملت ؟

لا .. انه النقيض المباشر لهاملت. ان سلميـان ليس بالامير هاملت ومـا قصد ان يكونه . ان ثقافته لا تثقل حركته ــ كما فعلت بهاملت ــ وانمـا ثقافته هي حركته ، عقله هـو فعلـه . يقول سليمان « ما ايسر ان يستنزل المـرء اللعنـات في صلاته على الظاليـن .. وما اشق ان يتصدى للظالمين .. ايستوي عند الله من يقف عن الشر ومن يتصدى للشر .. لن انجـو من هذا الحضيض الا ان احـوز المعرفـة الكاملة » فمـا هي تلك المعرفة الكاملـة ؟ انها الفعل الواعي ، انها « الفعل ــ الحقيقة » ، انهـا « الفعل ــ العدالة » انهـا فرز الحقيقي من الزائف ، وهـذا ما تقع تبعته « عليّ انا وحدي .. سليمان الحلبي » .. آنا وحدي لماذا ! انا وحدي! هنـا تبرز الشخصيـة الفريدة لسليمـان الحلبي . ان حوله شيوخـا ومواطنين، بعضهم يخطط الخطط الطويلة الامد ، وبعضهم يهون ويستسلم ، وبعضهم يتعاطى الظلم مع الظاليـن . ولكـن سليمـان يأبى الخطط الطويلة ، ويأبى الهوان ويأبـى الظلم ، ويتصدى وحده للشر ، ويجهز عليه بيديه . ولكنه عندمـا يقتـل كليبر ، يصيب كذلك المهندس جايـلان المعبر عـن بعض ما تبقى من قيم الثورة الفرنسية، وعندمـا يقتل كليبر ، يقتله وحده ، وعندما يقتل كليبر يقتله وهو مطارد من ثوار اخريـن يرفضـون منهجه ، ويخشون على انفسهم وعلى شعبهم منه ، وعندما يقتل كيلبر ، لا يقتلع نفسه من الحياة فحسب ، وانمـا يقتلع قلبه كذلك من حب خالص، فيه عفويـة وعذوبة وبساطة ، ولهذا فعندمـا يقتل سليمـان الحلبي كليبـر الفرنسي يحقق بفعله هذا اكثر من فعل اخر . ويصنع بفعله هذا نسيجا من الاشياء المتناقضة . هذه هي مأساته . هذه هي المأساة . على ان الذي لا شك فيـه ان سليمـان الحلبي قد حقق بارادته فعله ، وتحقق كذلك بفعله ، بل تطهـر بهـذا الفعل وعرف المعرفـة الكاملـة . هل هنـاك شك في ان الشجرة التي جلس اليها هادئـا في نهايـة المسرحيـة هي شجرة المعرفـة !

هذا هو سليمـان الحلبي نموذج لشخصيـة جديدة ، شخصية عقلانيـة خالصة ، هي جوهر الثورة الفرنسية التي خانها ابناؤها ، وهي جوهر الثورة في أزهى عصور الفكر العربي الاسلامي ، ثورة العقل المتوحد . وعندما يثور العقـل فثورته تكون فعلا من اجل العدالة ، تكون فعلا من اجل الاخرين . لقد فعل سليمان الحلبي ما فعل من اجل ان يأتي « بحجة صحيحة تثبت الحقوق لاصحابها » .

هذه هي معركة سليمـان الحلبي ، ان يكـون عقله فعلا ، وفعله عدالة . في مواجهـة الفساد والظلم والاستعباد الذي اذل العباد ، وجعل من قاطع طريق جابيا، وقف سليمـان الحلبي يفعل . وفي وقفته ترى جبيـن المعتزلة يشمخ في جلال ومهابة . وتحس انه امتداد واتصال لحركة الاعتزال . في موقفه اعتزال ، ولكنه اعتزال فعال . انه عقل فعال ، من اجل العدالة . هكـذا كـان سليمان الحلبـي وارثـا لتراث اهل العدل من المعتزلة . ولكنه كان يرث اكثر من تـراث لعلنا نتبين فيه نمـوذج « المتوحد » عند ابن باجه فيالفلسفـة الاسلاميـة في بلاد المغرب ، بل لعلنـا نتبيـن فيه حيبن يقظـان يبحث عـن الحقيقـة ويكتشفهـا ويعيشها منفردا .

ولعلنا نتبيـن فيه كذلك فلسفة ابن رشد من المغرب ، تتجسد في انسـان عربي من المشرق . وقد نتبيـن فيه المفكـر المعتزلي الذي ينكـر القياس والاجماع ــ كمـا يفعل الفيلسوف المعتزلي النظام ــ ويقول بالامـام المعصوم الذي يجد الحق على جانبه وحده دون سائر المسلميـن . ان سليمـان الحلبي هو ابن لتراث عربـي اسلامي عريق . هو نموذج للعقل المتوحـد من اجل الحق والحرية والعدالـة . مأساته هي توحده رغم فضائل عقله وارادته . على انه بفضل هذه المأساة ، وبفضل هذا التوحـد تلمع رؤيـا في نفوسنـا ولا تغيب ابدا . ماذا يقول لنا سليمـان الحلبي ؟ انـه يقول ان التعقل فعل من اجل الحرية والعدالة . وهـو يقول لنـا موجهـا الحديث الى فتاة : « لا تضحكي وانت غير سعيدة ، لا تأكليبغير شهيـة، ولا تلاطفي من تكرهينه ، ولا تتكلمي وانت خرساء ، ولا تخلعي ملابسك وانت غير محبة ، ذلك ما اريده لك : خادمة او غير خادمة ، ان تكوني حرة » الحريـة اذن هي الشارة على جبينه وهي الخنجر في يمينه يمزق به افئدة الظالمين . لهـذا تصدى لقاطع الطريق ، ولهذا حاول ان يستنقذ فتاة من الغواية ، ومن اجل هذا اقدم على فعلته فقتل كليبر ، وجلس فيظل شجرةالمعرفة ! انه العقل المتوحد يصنع الحرية غير المتوحدة ، يصنع الحرية للناس جميعا . ولكنه يصنعها متوحدا بغير الناس . هذه فجيعته ومأساتـه .

هل هذه هي كل ملامحه ؟ هل هو على هذا النحـو القاطـع من الملامـح والسمات ؟ لا .. انه شخصية زاخرة بالتناقضات كـذلك . فما اكثر ما يحتمله وجهه من اقنعة ، وما اقدره على ان يلبس كل قناع وان يصبح فيه كأنه وجهـه الحقيقي . انه اكثر من وجه ــهلهذا يذهب بالحقيقة في نفسـه ؟ لا بل لعله يؤكدها ويثبتها . ان الحقيقـة متعددة الاوجه . وهكذا كان سليمـان الحلبي . وانالحقيقة

مسكن للاضداد . وهكذا كان سليمان الحلبي .

وهذا هو قانون العقل والواقع كذلك ، يدركه العالم والفنان وصانع الاقنعة ، ويعبر به سليمان الحلبي اعمق تعبير ، عن حقيقة جديدة من حقائق عصرنا .

هذا هو سليمان الحلبي . انه نموذج للعقل المتوحد الذي يجعل من فكره حياته ، ومن حياته فعلا نافذا من اجل العدل والحرية . « تقع علي انا وحدي .. سليمان الحلبي تبعة فوز الحقيقي من الزائف والعمل او الكف عن العمل » .

من اجل هذا قلت منذ البداية ان هذه المسرحية عمل من اعمال التاريخ لعلنا نأخذ على المسرحية انها اغرقت شخصية سليمان الحلبي في التاريخ اكثر مما ينبغي ، على اننا قد نحمد له عرضه الفني للتاريخ كذلك . وان كنا نحس بانعدام التوازن بين الفن والتاريخ ، بين الخلق الفني ، والعرض التاريخي . قد نفتقد احيانا الاحساس بالتركيز الدرامي ، ونتوه احيانا في متعة العرض التاريخي ، لعل السبب في هذا هو هذا البناء التاريخي المتسلسل للمشاهد — طولا وعرضا — الذي فرض على المسرحية مناخا تاريخيا خارجيا اقوى من مأساتها الدرامية . على اننا في الفصل الاول من المسرحية نلمح حفلة راقصة في قصر الحاكم الفرنسي في القاهرة ، يظهر فيها كليبر وحوله بضع نساء ورجال ، متحدثا عن امجاده في قهر المقاومة الشعبية . ثم لا يلبث ان يضاء مشهد خلفي ، يظهر فيه سليمان الحلبي وهو هناك في حلب ، لم يقبل بعد الى القاهرة . ثم يتداخل المشهدان ويتمزجان امتزاجا سينمائيا ، يزول البعد المكاني ، وتبرز النبوءة القدرية التي عرفناها في المسرح القديم على نحو جديد ، ويتداخل الحلم والواقع، الرغبة والتحقق ، الحاضر والمستقبل. وجها لوجه يقف سليمان الحلبي وكليبر تمهيدا قدريا للنهاية الفاجعة ، وتصميما اراديا على هذه النهاية . هكذا بدات المسرحية بهذا التداخل الخصب بين مشهدين من مشاهدها ، تعبيرا عن لقاء في الوهم : ولكن المسرحية سارت بعد ذلك عبر مشاهد طولية وعرضية لا حصر لها ، تنتقل اليها انتقالا اليا حتى تبلغ النهاية ، وتتحقق النبوءة وتنفذ الارادة تصميمها . ولو سارت المسرحية بنفس الطريقة التي بدات بها ، اي لو تداخلت مشاهدها بدلا من تسلسلها تاريخيا، لكانت اقدر على التركيز الدرامي واحداث الاثر التراجيدي وابراز الفكرة والشخصية والدلالة العامة للمسرحية على نحو اعمق .. ولعل السينما او التليفزيون — لو اخرجت بهما هذه المسرحية — ان يكونا اقدر على الغاء الاحساس بالتسلسل التاريخي ، وتوكيد وحدة الحدث وتركيز انفعالاته .

على ان الاخراج المسرحي لهذه المسرحية ، قد احترم المعمار الخاص لهذه المسرحية احتراما دقيقا ، وحرص عليه في امانة ، وهذا مما ضاعف من التسلسل التاريخي للمسرحية ، واضعف من وحدتها الدرامية . حقا ، لقد بذل المخرج القدير الجاد الاستاذ عبدالرحيم الزرقاني جهدا خارقا للسيطرة على هذا العمل الكبير وتجسيده . ولكنه اهتم اهتماما بالغا بالاطار الخارجي للعمل اكثر

من اهتمامـه بنفس المستوى بجوهره الدرامي . ولهذا لـم يركز على الشخصية الاساسيـة تركيزا كافيـا . بل لعل الاطراف المختلفـة في المسرحيـة قد تساوت عنده ، ووقع في احبولة التسلسل التاريخي ، وفقدت المسرحية تركيزها الدرامي في اكثر من موضع وتحولت الى استعراض تاريخي اخاذ وجذاب وممتع ، ولكنه استعـراض تاريخـي !

ولقد ضاعف من هذا امران : الاول هو استخدام المسرح الدائري ، ممـا جعل بيـن كل مشهـد ومشهد مشهدا ثالثا هـو عملية الانتقال والدوران بين المشاهد. كـان هذا عامـلا على تقطيع وحدة العمل .

الامر الثاني هـو هذا الديكـور الطبيعي في اغلب الاحيـان الذي كـان اقوى دائما مـن الحدث الذي يتجسد امامه . كان الديكـور القوي يعلن عن نفسه في نرجسيـة واضحة . وكان يمتص الاحداث الجارية امامه في قـوة ، كـا يمتص الشخصيات والملابس والكلمـات ، ويرين بثقله على قلب الحركـة المسرحيـة ويكـاد يوقفهـا . كانت اغلب الديكورات ترفـا لا ضرورة له . وما كانت هـذه المسرحيـة تحتـاج الى اكثر من بضع ادوات رمزية ، للتعبيـر عن الانتقال بيـن المشاهـد . وكان من الممكـن ان يتم هذا الانتقال بالتداخل بيـن المشاهـد مثـل المشهد الاول الذي اشرنـا اليه ، بغير حاجـة الى هذا المسرح الدوار الذي اثـار الدوار في رؤوسنـا اكثر ممـا ربط بيـن اجزاء المسرحية في وجداننا .

وفي تقديري ان المخرج قـد التزم بالنص التزامـا حرفيا ، وحرص الايخرج على ايـة توجيهات اشار بهـا المؤلف في نصه ، بل راح يجسد النص تجسيدا دقيقا امينا . الا انه بهذا ضاعف من الجانب التاريخي في المسرحيـة على حساب الجانب الدرامي ، ممـا افقدهـا التوازن كمـا ذكرنـا .

على ان هذا لا يقلل ابدا من قيمـة هذا الجهد الكبير المتفاني الذي بذل فـي تقديم هذا العمل الفني المجهد . انه تعبيـرعن الاخلاص والجدية التي يتميز بهمـا الاستاذ عبدالرحيـم الزرقاني .

ولقد كان اغلـب الاداء على جانب كبيـر من الجودة كذلك . قام محمـود الحديثي بدور سليمان الحلبي . فكـان بارعـا متفهمـا لدوره . على ان الديكور والحركة الدوارة اخفتت كثيرا من كلمـاته العميقة . وكان الحديثي يبدو اصغر واصبى من كلمـاته المثقلـة بالحكمة ، كنت اتمنى ان يكـون اكثـر كهولـة وهـو في شرخ شبابه ، اكثر وقارا رغم صباه ، اكثر ذهولا واكثر هما ، واحساسا بثقل المسئوليـة وفداحـة الفكـر .

وكانت سهير البابلي غايـة في الحيويـة والطلاقة . يتفجر كيانهـا كلـه بالتعبير ، وتنتقل ببراعـة من حال الى حال . كانت غاية في التوفيق لولا بعض اللحظات الميلودراميـة التي يحرص عليهـا الآن اغلب ممثلينا استدرارا للتصفيق.

وكـان كذلك توفيق الدقن في دور حدايـة قاطع الطريق ، استاذا بارعـا رائعا ، كعادته ، موفقا غايـة التوفيق في تجسيد هذه الشخصية ، في جرأتهـا وجبنها ، في انسانيتهـا وخستها . كـان دقيق الحركة ، دقيق الاداء يتدفـق

تعبيره من القلب دائما ،لولا بعض لحظات كذلك ميلودرامية راح يستدر بها التصفيق . اما محمود عزمي فلا اعرف كيف لم استشعر في ادائه شخصية كليبر ؟ لا المهابة ولا القسوة ، ولا الشخصية المسيطرة ، كانت كلماته على فمه متآكلة ، وحركته لا تصدر من اعماق بعيدة ، وكان حسن عبدالحميد في دورجايلان اكثر توفيقا . ولا ادري هل قصد المخرج قصدا ان تأتي شخصية الشيخ الشرقاوي على هذا النحو الركيك ؟ ام ان الاداء هو الذي لم يوفها حقها ؟! وكان حسن البارودي كعادته متألقا في فقرته الصغيرة التي صور بها الشيخ عبدالقادر .وكان الكورس المكون من عبدالغفار عودة ومحمود يس ومحمد الزكي بارعا في الافضاء بالاسرار الخفية ، كانوا يتبادلون التعبير فيلونونه على درجات متنوعة موحية ، بحسب الوظيفة المختلفة لهذا التعبير . والحقيقة ان الكورس في المسرحية ، كان يوحي باكثر من معنى . ففيه الكورس اليوناني حينا ، وفيه كورس بريخت حينا اخر ، وفيه اصداء النفس حينا ثالثا . على انه كان عنصرا بارعا من عناصر الربط بين مشاهد المسرحية وانفعالاتها وافكارها .

وقد قدمه المخرج تقديما بسيطا في غير مغالاة . وكان من اكثر عناصر العمل تأثيرا .

وكانت موسيقى فؤاد الظاهري في اغلب الاحيان مدخلا رائعا للمشاهد المختلفة ، وتفسيرا دراميا لها ، اما الديكور الذي اعده حسين جمعة فقد يكون في ذاته ديكورا جميلا معبرا عن تلك المرحلة من التاريخ ، فضلا عما فيه من ايحاء درامي كذلك . وهو يكشف عن جهد وذكاء وموهبة . ولكنه من الناحية الوظيفية طغى على كلمات المسرحية ، ولم يكن ضرورة تفرضها حركة الدراما بل كان في كثير من الاحيان عقبة في طريق حركتها وتدفقها .

على انه مهما اختلفنا في تفاصيل هذا العمل المسرحي ، حول فلسفة بنائه ، او اسلوب اخراجه او حول عدم التوازن بين عنصر التاريخ وعنصر الفن فيه ، بين الديكور والاداء ، فانها خلافات حول عمل ادبي كبير ، واخراج مسرحي جاد مسئول ، لا تقلل بحال ما نحمله لهذا العمل نصا واخراجا من تقدير واعتزاز عميقين .

تحية لكل من اسهم في تقديم هذا العمل ، على منصة المسرح القومي ،ومن يدري لعله ان يكون كذلك احدى البدايات الجديدة لمسرحنا العربي المعاصر .

« المصور »

١٧ ديسمبر ١٩٦٥

عسكر وحرامية

بدايـة جديدة للمسرح التعليمـي لالفريد فرج

لقد بدأ الموسم المسرحي هذا العام متأخرا بعض الشيء . ولكنه في الحقيقة بدا بدايـة لـم يبدأها موسم مسرحي من قبل . لست اغالي ان قلت انهـا بدايـة مشرفـة للغايـة تبشر بمرحلـة مسرحيـة جديدة بالفـة العمق والوعي والابداع .

كانت رحلتي الاولـى الى المسرح الكوميدي ، لاشاهد فيه مسرحية عسكر وحراميـة للاديب الفنـان الفريـد فرج . والحقيقة انني شاهدت هذه المسرحية خلال الصيف قدمتهـا احدى فرق الاقاليم وخرجت من العرض منتشيا بالجهـود الكبيـرة التي بذلت في تقديمه ، سعيدا بابناء الاقاليم يغزون القاهرة بمواهبهـم الصاعدة ولكني حرصت على ان اعلق حكمي على النص والاخراج حتى اشاهدهـا بعـد ذلك على المسرح الكوميـدي .

والتقيت بالمسرحيـة مرة ثانية منذ ايام . واخذت تتبلور في نفسي معانيهـا وقيمها . والمسرحيـة بسيطـة للغايـة . انهـا القصـة الانسانية العادية ، قصة طائفتيـن من البشر نلتقي بهمـا في كل مكـان وزمـان ، الاخيار والاشرار ، الامناء واللصوص ، الابيض والاسود . على ان المسرحيـة ترتفع عن هذا المعنـى الانساني المجرد العام ، لتتعمق تجربتنـا القوميـة المباشرة ، فتجسد صراعهـا داخل القطاع العام ، بيـن بقايـا الفسـاد القديم ، وبشائر القوى الثورية الجديدة .

وطوال المسرحيـة يحتدم الصراع بين الابيض والاسود ، ويكـاد الظفر يكون من نصيب الاسود ، ونحن على مشارف النهاية . ثم سرعـان ما ينجلي الحق . وتنتصر قوى الخير ، وترتفع ارادة الجماعة متمثلة فـي الرقابة الشعبيـة تحت رايـة الاتحاد الاشتراكـي .

والمسرحيـة في الحقيقة صفحة ثورية نابضة جديدة في تاريخ المسرح العربي كله رغم موضوعهـا القديم المتجدد ، ورغم احداثهـا البسيطة الفكهة . انهـا تمتزج بشراب الواقع المباشر ، وتعتصر منه اغلى الكنوز الفكرية والاجتماعيـة والفنيـة ، وتقدمها لنـا في بساطة ويسر . والمسرحية نموذج صاف لفـن الفارس ، يسيطر فيها الفريد فرج على اسراره وقوانينه ، ويقـدم لنـا عمـلا زاخـرا بالحـرارة والحيويـة والحكمـة النافعـة معـا .

الحوار متدفق سيال ، يجري بالاحداث حينا ، ويقف بالفلسفة والحكمـة الغاليـة حينا اخر ، يلمع بالرموز الموحية ، ويغوص في الدفائن ويفضح العيـوب والنواقص الاجتماعيـة في اقتدار ، بالكلمـة تارة ، وبالمسلك العملي تارة اخرى ، وبالاطار الفني العام في النهاية . ثم يشير الى الخلاص ، بطريقة ترتفـع دائمـا الى مستوى الوضوح والجهر ، ولكنهـا لا تنخفض ابدا عن مستوى الفن الأصيل .

وهكذا يقدم لنا الفريد فرج مسرحية تعليمية تجمع بين سلامة البناء الفني، وشرف الدعوة الاجتماعية .

ولقد استعان الفريد فرج في بناء مسرحيته بمنهج برشت الملحمي . فكان هناك هذا الكورس الذي يتحرك عبر المسرحية كلها ، يفسر احداثها ويعلق عليها ويحيل انفعالاتنا الى افكار هادئة ، ثم يمضي بنا بعد ذلك الى الحل الاخير، مبرزا القيمة التعليمية الثورية للمسرحية كلها .

على اني في الحقيقة قد احسب في المسرحية بعض الاطالة ، او بعض التزيد من التفاصيل التي تصل احيانا الى مستوى الاسفاف ، ولم يكن وراءها غير الرغبة في الضحك مهما كان الثمن الفني او الذوقي .

ولعلي تمنيت ان تتركز المسرحية في فصل واحد كبير ، مما يجعلها اكثر تماسكا واتزانا .

ولعلي احسست في بناء المسرحية كذلك ازدواجا بين منهجين ، منهج يغلب عليه الطابع الكاريكاتيري بل الرمزي ومنهج يغلب عليه الطابع السردي الطبيعي ، مما يضعف من وحدة نسيج المسرحية .

وقد اختلف مع نهاية المسرحية . فقد تحقق الحل الاخير بطريقة فردية خالصة قبل ان يتحقق بالارادة الشعبية والرقابة الشعبية . ولهذا جاءت كلمة الارادة والرقابة في النهاية اضافة ملتصقة وليست ضرورة تابعة من البناء الفني نفسه . ذلك ان ضميرا فرديا استيقظ في النهاية ، فانقذ البطل من ايدي الشرطة ، وخلصه من مؤامرات اللصوص . وهكذا اكتملت المسرحية موضوعا، ثم جاء ممثلو الارادة الشعبية يعلنون فوز البطل في الانتخابات مؤكدين ان الرقابة الشعبية هي السبيل لمواجهة المؤامرات وحل المشاكل !

وكيف ؟ . ان الذي حل المشكلة وافسد المؤامرة هو الضمير الفردي الذي استيقظ ، بعيدا عن الارادة والرقابة الشعبية ، بعيدا عن لجنة الاتحاد الاشتراكي! ولهذا كانت الكلمة الواعية التي قالتها المسرحية في نهايتها ، مجرد تذييل خارجي لا يعمق الاحساس بالدرس الثوري ولا يستخلص هذا الدرس من العمل نفسه ، بل يضيف اليه معنى كبيرا اضافة من خارج البناء الدرامي نفسه .

ولو ارتفعت راية الاتحاد الاشتراكي في نهاية المسرحية معلنة ارادة الشعب الى جانب البطل ، ثم اصطدمت هذه الارادة بنجاح مؤامرة اللصوص في القاء القبض على البطل وسوقه الى المحاكمة والسجن ، ولانتهت المسرحية نهاية اشد خصوبة .. ان ارادة الشعب ستكافح من اجل انقاذه ، فلتستيقظ بعد ذلك الضمائر الغافية في غمرة ضمير الجماعة الذي يمثله الاتحاد الاشتراكي . وليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والارادة في تخليص البطل من محنته . فليس من الضروري ان تكتمل الدوائر في المسرحية . فلتكتمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسئولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة . هكذا يصبح الشعار الاخير لا مجرد شعار يضاف الى واقع متحقق بالفعل بل

يصبح نداء الى عمل الى معركة من اجل تغيير الواقع ومن اجل صياغة افضل لهذا الواقع .

هذا هو المعنى العميق للمسرح التعليمي . انه لا يقدم درسا تتكامل فصوله امام عيون المشاهدين فحسب ، وانما يفجر كذلك في وجدان المشاهدين ارادة العمل والكفاح ارادة مواصلة الطريق الذي الهمته المسرحية ببنائها الفني .

اما اخراج المسرحية الذي قام به الفنان سعد اردش ، فانه يعد في الحقيقة جهدا بالغ الوعي والذكاء والاصالة . كان الاخراج في الحقيقة متعة فنية وفكرية . لقد انفرجت ستائر المسرح على قطع داخل بناية بالغة الرصانة والتماسك والوقار . اخذنا نتبين فيها ادوار تتسامق ارتفاعا الى السماء ، يبرز في وسطها سلم صاعد ركين ثابت واثق بنفسه . وامام هذه القطع الشامخة ، تمد منصة المسرح لتمثل احدى حجرات العمارة ، التي تشغلها مؤسسة من مؤسسات القطاع العام . وفي هذه الحجرة ثلاثة مكاتب ، مكتب الى اليمين واخر الى اليسار . وثالث في الوسط تماما . وبهذه السيمترية الدقيقة المقصودة يبرز الرمز الذكي الذي اراده المخرج . هناك صراع بين طرفين بينهما طرف ثالث متردد . وبرغم هذا البناء المعماري الشامخ الركين ، فان الصراع الانساني بين الابيض والاسود ، بين الخير والشر ، بين الحرامية والعسكر ، يحتدم في داخله ، مما يكاد يضعف من شموخ البناء ويهدد تماسكه .

بهذا المعمار المسرحي البالغ الذكاء ، نتلقف المعنى العميق للمسرحية . ان البناء الشامخ العظيم هو قطاعنا العام ، هو النظام الاقتصادي والاجتماعي الجديد الذي يمثل جوهر وثبتنا الثورية . انه مصدر المتعة والقوة والتقدم الى غير حد . على ان هذا البناء العظيم ما زال يحتفظ في داخله ببقايا الشر والفساد . ان الانتصار على هذه البقايا هو تدعيم لهذا البناء الشامخ .

هكذا يتحدث لنا المعمار المسرحي بغير كلمات . ثم تجري الحركة على منصة المسرح في انتظام دقيق ، من حيث الوضع والسرعة والتشكيل ، لتفسير افكار المسرحية ، وتوكيد معانيها وابراز حكمتها . ثم يقوم الممثلون جميعا باداء ادوارهم في تفهم واخلاص . فيجسدون لنا معاني المسرحية الجهيرة والخفية تجسيدا واعيا ... بارعا .

وهكذا يفتتح المسرح الكوميدي موسمه بعمل ناجح قيم ، يجمع في اصالته بين المتعة والفائدة ، بين الجمال الفني والوعي الثوري .

على ان هذه المسرحية ليست بداية طيبة مشرفة للمسرح الكوميدي فحسب ، بل هي كذلك بداية مرحلة جديدة في تاريخ تطورنا المسرحي كله ، بداية مرحلة جديدة في مسرحنا التعليمي كله .

تحية لالفريد فرج واسعد اردش ولكل العاملين وراء هذا العمل الكبير .

« المصور »

٩ ديسمبر ١٩٦٦

النار والزيتون

لالفريد فرج

هذه مسرحية سياسية مباشرة . وهي سياسية ومباشرة بكل مـا تحتويـه هاتان الكلمتـان من معنى . فهي تتصدى لقضية نضاليـة خالصة . وهـي لا تتصدى لها بالتحليل لعناصرها ، والتوضيح لافاقها فحسب ، بل تتصدى لهـا بالتقييم والحكم بل والدعوة الى اتخاذ موقف منها ، الدعوة الى الفعـل الثوري من اجل انتصارهـا .

ولئن كانت السياسة ـ بمعناها العام ـ تستبطـن في تقديري ـ بشكـل مباشر او غير مباشر ـ بشكل واع او غير واع ـ كل عمل فني، فان هذه المسرحية لا تستبطـن القضيـة السياسيـة التي تعرضلهـا ، وانمـا تستظهـرهـا استظهارا جهيرا وتحرض عليهـا . هل يخرجها هذا من دائرة الفن الى دائـرة السياسـة المحضة . لا . . ذلك انهـا استطاعت ان تؤلف موضوعها السياسـي المحض ، تأليفـا خاصا لا يفض من وضوحه السياسي ، ولا يحد من قيمته الفنية. والمسرحيـة ليست بدعـا في هذا ، وانمـا تنتسب الى تيار في المسرح العالمـي المعاصر هو مـا يسمى بالمسرح الوثائقي او التسجيلي ـ او بتحديد ادق ـ المسرح السياسي ، الذي يعـود الفضل في نشأته واشاعته الى بسكاتور وبرخت .

وتختلف نظريـة هذا المسرح عـن النظريـة التقليدية فيالمسرح التي يرجع فضل صياغتهـا الى ارسطو . ولعل الاختلاف بينهمـا يرجع اساسا الى طبيعـة العلاقـة بيـن المسرح وجمهوره . وهي في الحقيقة علاقـة تقوم في البناءالمسرحي نفسـه ، في منهج معالجته الدراميـة . فالنظريـة الارسطية في المسرح تـذهب الى ان وظيفته الاساسية هي التطهير . فبقدر ما تنجح المسرحية في تحقيـق اندماج وجداني بيـن احداثها ومشاهديها ، يكون نجاحها كذلك في تطهيـرهم . ولهذا يخرج المشاهد من المسرحيـة وقد عاش تجربة وجدانية تخفف منتوتراتـه وتمتص انفعالاته ، وتحقق له التوازن النفسي والاجتماعي ، وعلى خلاف هذا تماما يقوم المسرح الوثائقي او التسجيلي او السياسي . انـه لا يستهدف التطهير ،وانما التفجير . انه لا يقوم على الاندمـاج الوجداني بيـن احداثه ومشاهديه ، وانمـا على المباعدة الوجدانية ،واعمال العقل . انه لا يحقق تطهيرا للنفس ، وانمـا اقلاقا فكريـا ، وتوعيـة عقلية ، بل تحريضا ودعوة الى فعل ، الى مشاركـة ، الـى انخراط . ان الاندمـاج الذي يحققه المسرح التقليدي اثناء ادائه ومشاهدته ،يعمل

المسرح السياسي على تحقيقه بعد ادائه ومشاهدته . ان الذي يشاهد المسرح السياسي لا يندمج اندماجا انفعاليا في العمل المسرحي ، وانما تقوم بينهما مسافة ، تتيح له ان يتأمل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ موقفا . ولهذا فان هذا المسرح لا يلجأ الى مجرد مخاطبة العواطف ، وانما يحرص اساسا على مخاطبة العقل .

على اننا قد نجد في التمييز القاطع بين هاتين النظريتين مغالاة بل تعسفا . فلسنا نستطيع ان ننكر ان المسرحية بحسب النظرية الارسطية ، لا تفتقد افتقادا كاملا القدرة على اثارة العقل ، بل التحريض على الفعل واتخاذ موقف . وان تحقق هذا بشكل غير مباشر ، او بشكل اخلاقي بحت لو صح التعبير . بل ان الاندماج الوجداني في المسرحية قد يفضي لا الى مجرد تطهير انفعالي ، بل الى اثارة معنوية ، وتغيير اخلاقي واستبدالها باخرى . بل اكاد اقول ان كل حركة مسرحية جديدة هي دعوة الى تغيير وتثوير في القيم السائدة المستقرة . ان مسرحيات يوريبيدس تتضمن مضمونا فكريا يختلف عن تلك التي تتضمنها مسرحيات سوفوكليس واسخيلوس . انها ترفض المستقر السائد، وتتطلع الى رؤيا انسانية جديدة اكثر عقلانية واكثر ديمقراطية من تلك التي يتضمنها مسرح سوفوكليس واسخيلوس . ولا شك ان مسرحيات شكسبير تتضمن نقدا اجتماعيا لقيم المجتمع الاقطاعي . كما ان مسرحيات ابسن تتضمن دعوة تحريرية واضحة ، وكذلك شأن مسرحيات تشيكوف وبرنارد شو وجوركي برغم ان مسرح هؤلاء جميعا على اختلاف تكوينه ومعالجته الفنية ، فضلا عن رسالته الاجتماعية ، هو مسرح تنطبق عليه النظرية الارسطية في الاندماج الوجداني والتطهير . بل لعلنا نجد في مسرحيات جوركي وشو — خاص — دعاوى عقلانية جهيرة مباشرة دون ان يخرجها هذا من اطار النظرية الارسطية .

اردت ان اقول ببساطة ، ان البناء المسرحي بحسب النظرية الارسطية ، لا يعني افتقار العنصر العقلاني او افتقاد الدعوة التبشيرية ، وان تحقق هذا بطريقة غير مباشرة ، عامة . ومن ناحية اخرى ، لسنا نستطيع ان ننكر كذلك أن المسرحية بحسب نظرية بسكاتور وبرخت لا تفتقد الاندماج الوجداني افتقادا كاملا . فلا مسرح ، بل لا فن ، بغير هذا الاندماج الوجداني في تقديري . والقضية في الحقيقة — كما وضعها برخت — هي نقطة الارتكاز . نقطة الارتكاز في نظرية ارسطو هي الاندماج الوجداني والتطهير ، على حين ان نقطة الارتكاز في نظرية بسكاتور وبرخت هي التعقيل والتحريض والتفجير . ولكن كلاهما — في تقديري — يتضمن نسبة ضرورية من الانفعال والتعقيل معا ،وان اختلفت هذه النسبة بين هذه النظرية او تلك ، بين هذا العمل المسرحي او ذاك . لا فن مسرحي يغلب عليه الانفعال المطلق . لا سبيل الى وضع حائط رابع في المسرح بشكل مطلق او نزعة بشكل مطلق . وكل تطهير مسرحي عظيم هو في نفس الوقت تفجير انساني عظيم كذلك . حقا ، هناك من التطهير ما يعني الاحتواء والاسترخاء والتفريغ والتنفيس الانفعالي والتعمية الفكرية ، ولكن هناك

من التطهير ما يتضمن كسر القيم والتوعية بقيم اخرى . المهم ان القضية هي نقطة الارتكاز على هذا الجانب او ذاك فضلا عن الدلالة العامة او الرؤية العامة التي يتضمنها العمل المسرحي ويتيحها في نفس مشاهديه ، وفي المسرح السياسي المعاصر يغلب التحريض والتفجير على المشاركة الوجدانية والتطهير ، انه ـ في الحقيقة ـ مسرح العصر ، مسرح هذا العصر الزاخر بالصراعات المحتدمة . لقد نزل المسرح الى الساحة يشارك في الصراع الدائر ، يقول كلمته واضحة مباشرة حاسمة . ولا يكتفي بان يقول بل يدعو ويحرض ويفجر .

ان المصير البشري كله يمتحن اقسى امتحان . فاخطر وسائل الدمار الشامل تتهدد التاريخ البشري كله . وارفع المكتشفات العلمية تستغلها قوى الاستعمار لمواصلة استعبادها واستغلالها للطاقات البشرية المنتجة واهدار انسانية الانسان . ولا سبيل الى مواجهة هذا بغير يقظة الشعوب كي تخوض بالنضال الواعي معركتها الاخيرة من اجل ان يبدأ فجر انساني جديد وحقيقي وشامل . ويتحرك المسرح مع حركة الحياة وحركة التاريخ ، يحمل السلاح ويلتحم في الصراع ، يصبح منبرا للدعوة وساحة للحشد ومنطلقا للعمل الثوري . لا وقت للكلمات غير المباشرة . البيت الانساني يوشك ان يحترق ، الجرح البشري ينزف . لم تعد قضيتي فحسب ، بل هي قضيتنا جميعا ، قضية جنسنا البشري، انسانيتنا .

حقا ، هناك قضايا خاصة ،هي خاصة لكل شعب ، ولكنها ـ برغم هذا ـ متشابكة مع قضايا كل الشعوب الاخرى . وهناك قضايا كلية شاملة ، ومعارك واحدة تخوضها معا الشعوب جميعا .

انها معركة العصر كله ضد عدو مشترك ، معركة الشعوب جميعا ، معركة الانسان ، في كل مكان ، من اجل الحرية والتقدم والسلام .

وعلى منصة المسرح السياسي تتنوع القضايا والمعارك ، قضايا الانسان المعاصر ومعاركه ولكنها تتشابك وتتلاقى وتتواحد في مجرى نضالي واحد.ولهذا فبرغم خصوصية كل عمل مسرحي في اطار هذا المسرح السياسي المعاصر ، الا انها خصوصية لا تعزله عن عمومية النضال، عن شمول الرؤية ، عن وحدة الهدف الانساني .

ولكن ... اين نحن بهذ المسرح السياسي من الفن!؟ ليطمئن الذين يخشون على الفن ، فليس للفن صيغة نهائية وليس لجمالياته حدود محددة . وهل يتجدد الفن ويخصب الا بتأصيل جذوره في الحياة ، وحسن تعبيره عن روحها، عن ارادة التقدم والتجدد فيها .

ان المسرح السياسي قد استطاع ان يضيف الى فن المسرح اضافات خلاقة حقا . انه يبدع جماليات مسرحية جديدة ، ويغني التاريخ الفني باعماق وابعاد ورؤى جديدة . ان في مسرح برخت السياسي من الشعر الانساني الخالص ما لا يقل عن مسرح شكسبير الشعري ، ان لم يزد عليه في بعض الانحاء عمقا ورقة وخصوبة .

ما أشـد ما ابتعد بنا الحديث عـن بدايتـه .اردت ان اقدم مسرحية«النار والزيتون » باعتبارهـا امتدادا خلاقا في ادبنا المسرحي العربي لتيار كاسح فـي عصرنا . واردت ان اقول ببساطـة انهـا بموضوعهـا السياسي المباشر ليسـت خروجـا عن كهنوت الفن ــ ان كان للفـن كهنوت ــ وانمـا هي اضافـة جـادة اليـــه .

هل سبقت الحكم على المسرحيـة ، قبل ان اعرض لهـا بتقديم او تحليل. عذرا ...

من القضية الانسانية العامة ، تبدأ المسرحيـة عرض قضيتها الخاصة ،لتؤكد منذ البداية انها ليست قضية خاصة بل هي جزء متكامل من هذه القضية العامة.

ولكن .. من اللمسة الخاصة جدا ، تبدأ المسرحية كلمتها لك ، ومعك ، لتؤكد لك كذلك منذ البدايـة ان المسألة « تخصك » ، تخصك انت . القضية قضيتك ، تمس ادق تفاصيل حياتك ، واعمق معاني وجودك . شخصك انت . من انـت ؟.. انت الانسان ، حيثمـا كان . وهكذا تنتقل بك كذلك من خصوصيتك الىالانسان العـــام .

المسألـة تخصك
ان كنت في لبنان ، في ليبيا ، كنت في المغرب
اوعك تقول ميهمنيش ، المسألـة تخصك .
علشان عليك الدور ، حييجي بعدنا دورك
علشان حياتـك
علشان بـلادك
حريتك دارك ومستقبل ولادك .
ان كنت في اسيا في افريقيـا في اوروبا .
ان كنت ساكن ركن هادىء في بلد هادية
ولا في بالـك
ان كنت عاشق حلوة بتحبك ، ولو كان الهنا عشك
اوعك تقول ميهمنيش . المسألـة تخصك

وهكذا يستيقظ فينا الانسان الخاص ، الذي هـو في الوقت نفسه ، الانسان في كل مكـان . ومع هذه اليقظة الوجدانية ، يتقطر في نفوسنا الوعي بالقضية ، انهـا القضيـة العامـة ...

واعلم بان الظلم واحد ، والعدو واحـد .
والعدل والحرية واحدة والسلام واحد
اوعك تقول ما يهمنيش
وبهذا الوعي يتحتم عليك ان تتحرك معنا ..
خد بندقية او علم او ميكروفون
وادخل معانا الصف ، صف الثائرين .
وهكذا تبدأ كلمـات المسرحية .. توقظ فينا الخاص ، وتوحدنـا بالعـام ،

وتوعينا بما يواجهنا ، ثم تدفعنا الى الفعل .

هذه هي مجرد كلمات الافتتاح، ولكنها في الحقيقة كلمة المسرحية كلها .. إيقاظ ، وتوعية ، ودعوة الى فعل . من اجلك من اجلي من اجل الانسانية . على انها لم تكن مجرد كلمات بل كانت اغنية جماعية . بالاغنية الجماعية تقول المسرحية كلمتها الاولى ، وهذه كذلك هي كلمة المسرحية كلها . انها رسالة توعية خالصة ترف بالفناء لتكون اقوى على التعبير ، واقوى على الاقناع واقدر على التحريك والدعوة الى فعل . ان هذا المدخل الفنائي لا يشكل ــ كما ذكرت ــ مجرد مدخل للمسرحية ، بل يشكل في الحقيقة العناصر الاساسية للمسرحية كلها سواء من حيث الهيكل ، الصياغة ، او من حيث الرسالة ، المضمون يكاد يكون الموضوع الرئيسي في السينفونية التي يعرض ــ منذ بداية حركتها الاولى ، تمهيدا للتفريعات ، والتنويعات التي سوف تستمد منه دلالتها ، فضلا عن انها ستعمق هذه الدلالة نفسها عبر حركاتها التالية .

وما ان يتم استيعاب هذا المدخل الفنائي ، حتى يتاهب العقل للمعرفة . ان المدخل الفنائي ينسج الارضية الانسانية التي نستطيع بها ان نميز بين الحق والباطل تمييزا حارا يحقق المعرفة ويدفع الى النضال من اجلها لضربة واحدة .

اصحاب الجرح ، اصحاب القضية ، يتقدمون لطرح قضيتهم . القضية هي فلسطين السليبة . وهي قضية عربية ، ولكنها كذلك قضية انسانية . انها ازمة الضمير الانساني في عصرنا الراهن . كيف ... فليتقدم الشهود ليخاطبوا العقل ــ او بالاحرى ــ ليؤدوا امتحانا امام العقل . اصحاب القضية يقدمون الشهود من بين خصوم قضيتهم . هذا « باتاي » مدير معهد هرتزل بنيويورك يقر بانه من الناحية الانتروبولوجية لا يوجد جنس يهودي . ولكن هرتزل نفسه فيلسوف التعصب اليهودي سرعان ما يتقدم ليؤكد ان دولة يهودية في فلسطين او في سوريا ستكون امتدادا للحضارة الغربية وحصنا ضد الهمجية الشرقية . ويتقدم بقية الشهود . رابية عضو المؤسسة العسكرية في اسرائيل ، الذي يقرر ان اسرائيل ترتكب غلطة تاريخية لو تخلت عن المكاسب الاقليمية التي حققتها في حرب يونيه ضد الدول العربية . ويتقدم مناحيم بيجن ليقرر ان اسرائيل تضم بقية ارض فلسطين والضفة الشرقية للاردن . ويعترف دايان في وقاحة: لا نريد حدودا نهائية الان .

هذه هي القضية اذن .. دولة صهيونية تفرض على ارض شعب عربي ينتزع منه وطنه ويقذف به وراء حدود بلاده . على ان هذه الدولة لا يتوقف عدوانها لتوسيع رقعتها باستمرار .

ولهذا نحن نحارب . هكذا يؤكد قائد من قادة المقاومة الفلسطينية ، وهو يتقدم الى المنصة .. نحارب .. من اجل العودة الى شواطئنا ، لبرتقالنا وكروم الزيتون وعناقيد العنب .

من اجل العودة لديارنا وملاعب طفولتنا وترابنا وارثنا القومي .
من اجل الوجود كبشر وان يكون لنا وطن ومجتمع ..

وايماننا في فلسطين حرة، فلسطين ديمقراطية ، فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربي ، فلسطين عادلة تقدمية ، فلسطين انسانية .

وما ان ينتهي هذا الفاصل مخاطبة العقل بالوقائع حتى يرتفع من جديد الصوت المغني من الاعماق مع رقصة دبكة فلسطينية .

يا ارض بلادي
انا زاحف فوقك بسلاحي
ونسيمك بيداوي جراحي .

وهو غناء القضية المباشرة ،ولكنه غناء متصل لقضية الانسان في كل مكان .

تك .. تلفراف ومستعجل .. تتك تك
للفدائيين وثوار الشعوب الحرة .. نقطه
في فيتنام وكوبا وانجولا وبوليفيا
شدوا الضغط على اعدائكم
نحن ابناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال
والتحمنا بصفوف الثورة الكبرى على الامبريالية العالمية
ونحييكم ...

ويستمر الغناء والرقص ، والتشكيل العسكري للفدائيين ، ثم لا نلبث ان ننتقل الى حدث . عدد من الفدائيين يتمركزون في موقع . القائد وابن شريف وابو سمير وغيرهم . يبدأ حديث انساني زاخر بالمرح

ابو شريف : معك شاي ..
فدائي : ما تبطل شرب الشاي
ابو شريف : بقسمي هادا شاي .
الفدائي ١ (يضحك للفدائي (٢)) تاخذ شاي
الفدائي (٢) : بشربش غير عصير برتقال
الفدائي (١) (يتظاهر بالتصفيق كأنه في مقهى) عصيربرتقال من سان هالسيد .. ويخرج ابو شريف برتقالة من جيبه قائلا : تفضل .

لقد اعطته امه هذه البرتقالة وقالت له لو مريت على قبر ابيك ازرعها بيه . فقد كانت له بياره وبيحبها . ولهذا يرفض الفدائي اخذها ويقول لابي شريف :

ـ ازرعها مثل ما قالت لك .

وتصبح زراعة البرتقالة على قبر والد شريف معنى مناضلا يتحرك في المسرحية . ثم يتحول هذا الحديث المفعم بالدلالات العميقة الى استعداد لعمل.

القائد : يا شباب ... اشارة البدء الانفجار اول صاروخ على مصنع الذخيرة وينبه القائد ابو شريف ألا ينفعل ، الا يتوتر في الاقتحام . ويغضب ابو شريف ويترضاه القائد قائلا : ابو شريف لا تغضب . أنت اخوي ، وشجاع ، وفخر لفلسطين . لا تغضب مني . يعطيكم العافية .

ويبدأ الالتحام ، ويصاب ابو شريف ومع اصابته يزف معه في حلم صنعته لحظة الالتحام ، كما نسجته العاطفية التي احسسنا بها من قبل . يدخل ابو

شريف دارا بملابس مدنية .يقدم نفسه باسمه الحقيقي الى فتاة اسرائيلية داخله. مش انت نادية .. أنا فتحي . كنا صغار وكنت انا ساكن هون ، في هالدار . مش انت ناتاليا وكنت ساكنة في الدار المقابلة . وترد الفتاة الاسرائيلية : فتحي، تفضل .. شوهاالمفاجأة .

وتتحدر بينهما ذكريات الطفولة الحلوة .. ولكن الفتاة ما تلبث ان تغادره لتغير ملابسها ثم ما تلبث ان تعود اليه تحمل بندقية لتقول : قف .. لا تتحرك. ثم ترفع سماعة التليفون وتطلب من يقبض على عربي في دارها .

من ايـن انبثق هذا الحلم ؟ من اصابته . ان الذي سدد اليه العلقة هو هذه الفتاة . رأى وجهها ساعة الالتحام وتذكرها .. وانفعل . ولكنها هي التيبادرت باطلاق النار عليه . من هذا الحلم يبرز عمق غنائي اخر في طبيعة المناضليـن انسانيتهم ووحشية اعدائهم . ولهذا كان من المنطقي ان تنقلنا دلالة هذا الحلم العربي الناعم الى معسكر الاعداء ، لتكشف شراستهم . انزل يا عربي واديك لفوق . انزل لا تقاوم . امر الى جميع اهالي البلدة . كل عربي يخرج من بيته في الحال . ثم تبدأ مذابح بشعة . مذابح يعرفها عام ١٩٤٨ . ضابط يأمر بقتل الرجال . ويتقدم الضابط ليعرفنا بنفسه . انا مناحم بيجين رئيس الارجون سابقا . سيطر الرعب على عرب اسرائيل نتيجة لمذبحة دير ياسين . وفي انحاء البلاد بدأ العرب يفرون هلعا قبل الاصطدام بالقوات اليهودية .

ويستفاد من مختلف الاساليب المسرحية لابراز بشاعة هذه الجريمة . ويتقدم بعد مناحم عدد من الطيارين الاسرائيليين ليصفوا بفخر ما اسقطوه من قنابل النابالم على العرب ، وما سببوه من فزع ودمار .

وبعد هذه الاحداث المتوترة المتلاحقة ،يعود بناء المسرحية مرة اخرى الى مخاطبة العقل بالوقائع الصلبة ، بالحقائق المباشرة . كيف بدأت هذه المأساة .بدأت بوعد بلفور . وعد ممن لا يملك لمن لا يستحق . ويتقدم لنا بلفور ليعلن وعده. ثم لا يلبث ان يتقدم شابان وفتاةلتنفيذ وعد بلفور بالارقام ، وفضح المؤامرة التي تمت بعد ذلك لتنهال الهجرة اليهودية في فلسطين . ومع كلمات وارقام الشابين والفتاة ، تبرز معاني الكلمات والارقام في صور مجسمة ، ولوحات بيانية ، تعرض للمشروعات المختلفة التي اقترحت من جانب اللجان الانجليزية والاميركية ولجان هيئة الامم لمواجهة القضية في اعوام ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ . لاتكتفي باللوحة ، بل نتناولها بالتحليل والنقد ، بالاستعانة بالتحليل المنطقي تارة ،والتمثيل الايمائي الصامت تارة اخرى . ثم نواصل الرحلة الفاجعة فيما بعد عام ١٩٤٨. عدوان اسرائيلي مستمر ، توسع مستمر . الهجرة اليها مستمرة . طرد السكان العرب مستمر. ثم تنتهي هذه الرحلة بعدد من اللاجئين في كل يد منهم طبقمعدني، يتقدمون به الى احد الموظفين الذي يضع فيكل طبق مؤونة . ويتحرك اللاجئون على المسرح ، اطفالا ونساء وشيوخا باطباقهم . وتبرز صور معسكرات اخرى ، ومعها تبرز صور نيكسون وجولدا مائير يتبادلان الضحكات . ثم يبدأ حوار سريع بين فتاة عربية وموظف انجليزي حول رأيه في القضية . ويبدو لنا من

هذا الحوار موقف الرجل العادي الاوروبي . انه مشغول بهمومه الصغيرة . وهو يساعد اسرائيل حتى لا يتهم بالعداء للسامية ، وتملقا لرئيسه اليهودي . ومن هذا الحوار ننتقل الى قلب معسكر اللاجئين . تتقدم لنا منه سلمى ، لتحكي قصتها : انا الفلسطينية سلمى .. معسكر اللبريج .. هي قصة اللاجئين جميعا. من عشرين سنة كنت طفلة . ما بديش احكي لكم كيف طوق الصهاينة ديارنا بالنار حتى تفزعت الناس للصحراء . ضلينا في الصحراء بلا مئونة ، بلا ميء .. قعدنا في ضل راية الامم المتحدة .. الوف ، الف . احياء اموات . ويعترض حكايتها شعر محمود درويش

رايتك في جبال الشوك

راعية بلا اغنام .

وتواصل سلمى حكايتها . في صباح قالت الامم المتحدة « كل عربي يعود لارضه » ولكن الصهاينة تصدوا لهم قائلين :« ما لكم ارض عندنا » ودوّر الطخ في جموعنا واحنا نصرخ يا امم يا متحدة ويقطع حكايتها من جديد شعر محمود درويش . ثم تواصل حديثها . بنصف رغيف باليوم عشنا . بنصف كسوة مشينا. ثم تواصل حديثها . بنصف رغيف باليوم عشنا . بنصف كسوة مشينا . وصارت تجينا زوار من بلاد العالم يقولوا لنا احكوا .. وحكينا .. كل شيء حكينا ..بكل لغات الناس حكينا .. بكل دقات القلوب حكينا .. جاتنا ست افرنجية شافت حالنا وصارت تبكي . قلت لها : لا تبكي يا ست . الدموع بتشفيك ما بتشفينا . ما بنريد حدا يرانا يمرض وبدموعه يشفى . لا تبكوا ، لا يبكي حدا .. اغضبوا .

وينسحب الجميع ، لننتقل الى موقع اخر للفدائيين . ابو شريف جريح تضمد جراحه . ومعه فدائيون اخرون . ابو شريف يحكي حكاية اصابته .

وفجاة يرتفع صوت اسرائيل: سلموا يا اولاد العرب . ابو شريف يقول (جدلا) بدي اخطب . يتذكر اياما عاشها في برلين الغربية . كانت هناك مظاهرات لمناصرة اسرائيل عقب انتصارها في حزيران ٦٧ . ابو شريف يعتلي سلما خشبيا ليرد على المبتهجين بانتصار اسرائيل . مذيعة المانية تتقدم لتطلب منه حديثا . المذيعة تتحول فجاة الى محقق ، على حين يتقدم شرطيان ويعصبان عينيه . تحقيق سريع في سجن من سجون اسرائيل يشرح فيه ابو شريف قضيته . ثم يتغير المشهد الى محكمة اخرى يجلس فيها قاض في هيئة ملك كونتشينه . يدافع ابو شريف عن فلسطينيته . يتغير المشهد . جنديان اسرائيليان يهاجمان المسجد الاقصى . صورة اخرى لجنود في مئذنة مسجد . صورة ثالثة لجنود اسرائيليين يقتحمون احد المحلات التجارية . صورة رابعة لعدوان على قرية عربية . اشكال مختلفة للتعسف الاسرائيلي . فتاة عربية تتقدم وهي تحمل قنبلة تلقي بها على جنديين اسرائيليين . وهي تقول : من اجل بلادي . ولكنها تسقط مدرجة بدمائها .يضيء المسرح على عدد من اللاجئين . تتقدم امراة هي ام الفتاة وتقول : كانت الشهيدة رحمها الله احب بناتي علي" .. الله يرضى عليها .. انا فخورة ببنتي . تقوم امراة اخرى لتقول : لما بشروني باستشهاد ابني تيسير زغردتله .. ربنا يرضى عليه ..

اتبرع بنفسه ليرد اوطاننا اللي ضاعت . تتقدم فتـاة لتتحدث عن اخيها الشهيد. ثم يعم الظلام . بطاقات كثيرة تتساقط في نار مدفأة . يرتفع صـوت نسائي . ضحوا يا فلسطينيـة . من عشريـن سنة وانتم واقفين واحد وراء واحد علـى الشحاذة والذل والعار . ارموا الكروتة . ارموا المؤن . اخرجوا من الخيام وضحوا .. بلادكم قدامكم قدام عينيكم يانازحين ، ضحوا يا فلسطينية .

ثم ينتهي الفصل الاول بطابور متطوعيـن يدونون اسماءهم تحت علم فلسطين وتبدأ اغنيـة مـع رقصة دبكـة :

انتبـاه ... قف

والى القدس تقـدم

افتح الابواب لحريـة بـلادك .

لعلي اطلت في عرض عناصر هذا الفصل . ولكن تعمدت هذا لابين طبيعـة الحركة داخله . انها كمـا راينـا ليست خطا طوليـا متصلا بل هي انتقـالات سريعـة مفاجئـة احيانا ، عرضيـة وطوليـة وعميقة ، بيـن دلالات ومواقف ، بيـن حقائق ووقائع ، تصنع الوهج وتعمق الرؤيـة وتحفز العقل والقلب معا ، وتتحرك بهـا قضيـة فلسطين دائمـا النا ، معنا ، بنا . اننـا في توتر دائمـا . ولكنـه ليس توتر الاندمـاج الوجداني فحسب ، بل توتر اليقظة العقليـة كذلك . نحـن دائمـا بيـن انتقالات متعارضة ، بيـن المسلك العربي والمسلك الاسرائيلـي العدواني الشرس ، بيـن الحلم الناعم والقدر المميت، بيـن التضحية السمحاء والغضب العنصري الاسود ، بين الامر بالتحرير والبطولـة ،والامر بالهدم والقتل. على اننـا خلال هذا نتنقل بيـن المعلومـات الرقمية ، الى الاحداث الدامية ،بين التحليل المنطقي الهادىء والغناء الانفعالي المتوتر .

ان الوعي العقلي ، والتوتر الانفعالي يتناسجان تناسجا رفيعـا في مسـار جدلي بالـغ الحيويـة والتدفق بحيث يصبح الجانب التسجيلي في المسرحيـة غنائيا ، ويصبح الجانب الغنائي تسجيليا ، وبحيث تصبح الافكار والحقائق وقائع واحداثـا متوترة ، وتصبح الوقائع والاحداث افكارا وحقائق . نسيج مسرحـي فريد ، بالغ الرهافة ، لا يتوقف عـن النبض الدرامي في الوقت الذي لا ينقطـع عـن التوعيـة العقليـة .

ولكن ... ماذا تبقى للفصل الثاني والاخير ، ابو بتعبير ادق . هل مـن الممكـن ان يكـون هناك فاصل بيـن الفصل الاول والفصل الثاني في مسرحيـة تسجيلية لن يقدم فيها الفصل الثاني الا مزيدا من المعلومات والحقائق والوقائع ،او بتعبيـر مسرحي : ما معنى ان يكـون هنـاك فصل ثان في مسرحية تسجيلية ، اللهم الا ان يكـون الفصل الثاني او تعـدد الفصول عامة ، مجرد عملية خارجيةعلى بنـاء العمل نفسه ، تتعلق بحجم العمل لا بطبيعـة احداثه ، كمـا تتعلق بالرغبة في ان يتاح للمشاهـد فرصـة لالتقاط الانفاس . الواقع ان الفصل الثاني في هذه المسرحيـة يتضمـن نقلة مسرحيـة وليس مجرد امتداد للفصل الاول يضيف المزيـد من الحقائق والمعلومـات .

واذا كان الفصل الاول هـوطرح لحقائـق القضيـــة ، لوقائعها ، وعرض لتضاريسهـا الخارجيـة ، لاحداثهـا التي تجري على السطح ، فان الفصل الثاني هو غوص في اعماق القيم المرتبطـة بهذه القضية وخاصة بعـد ان اصبحـت الصهيونية في الحكم . وفي هذا الفصل نجد استمـرار التناســخ والتداخـل العضوي بيـن الجانب الدرامي الفنائي والجانب التسجيلي .

يبدا الفصل الثاني بأغنيـة فدائيـة تقول لنـا في مقطعها الاخير ، مايلخص بذكاء وعمق وعذوبة كـل شـيء :

طردوني على جسر اللنبـي ،
انا راجـع على جسر الثورة .

ثم يبدا حوار بيـن فتاة صحفية وقائد فدائي . نتبيـن منه القيـم العميقة للثورة الفلسطينية . اننـا نفرق بيـن اليهوديـة والصهيونية . فاليهـود اقليات دينيـة تنتسب الى الامـم التي هم ابناؤها . اما الصهيونيـة فحركة سياسيـة اقتصاديـة لها اهداف رجعيـة امبريالية . ونحـن نخوض حربا تحريرية ضد كيان عدواني مفتصب محتل . ان تحرير الارض الفلسطينيـة لا ينطوي فقط على تحرير الانسان الفلسطيني وانمـا ينطوي كذلك على تحرير الانسان اليهودي مـن العدوان والاستغلال والعنصرية الصهيونية واعادة انسانيته اليه . فالصهيونيـة انحراف عن الجوهر الانساني في اليهود . ان الصهيونيـة حرب على العرب كمـا هي حرب على اليهـود انفسهم . ماذا فعلت اسرائيل بالانسان العربي خلال العشرين عامـا داخل اسوارهـا ، بل مـاذا فعلته بالانسان اليهودي نفسه . التمييـــز العنصري يزداد لا بيـن العرب واليهـود ،بل بيـن اليهود الشرقيين واليهـــود الفربيين . وقيم العدالة والحرية والديمقراطيـة والامـن تنتهك .

ومن هذا الحوار المنطقي ننتقل الى حدث بشري ، يتجسد في مليونير اميركي صهيوني يزور اسرائيل مـع ابنته ومعهمـا دليل اسرائيلي . وهو شخصيـــة فصامية . انه ينتسب بالولاء الى اسرائيل ، وبالجنسية والمشروعات الى اميركا . وهو يرى في اسرائيـل تحقيقا لحلمه الكبير ، ولهذا يستثمر بعض امواله فيها . وهو يبفض الشيوعيـة والليبراليـة اكثر ممـا كان يبفض النازية . وهـو ــ تعبيرا عـن فرحته بهذه الزيارة لاسرائيل ــ يقرر ان يعطي العامليـن في شركاته مـن اليهود دولارين علاوة امتياز في الساعة . وهنا يعترض الدليل قائلا : ان دفـع مرتباتهم لن يحفزهم على الهجرة الى اسرائيل . لا بد ان يحسوا انهم مضطهدون وان اسرائيل هي ملجأهم . ولهذا يقرر المليونير ان يعذبهم ، يضطهدهم ، حتى لا يجدوا استقرارا الا في اسرائيـل . وهـو يقف امـام حائط المبكى ويبكي . وتسأله ابنته لماذا يبكي فيقول : لانه يعيش في المنفى ، شريدا متألما . ولكنك تستطيع ان تبقـى هنـا . فيقول لها : ليس هذامن مصلحتي ولا من مصلحة اسرائيل . اذن لماذا تبكي. وهنـا يبدا مونولوج رائع يعبر به عـن ازدواج شخصيته . وقبل ان يخرج تبرز لنـا طائفـة من فقراء اليهـود في اسرائيل . انهم في انتظار يائس للوعد الـذي لا يتحقق . ثم ما تلبث ان تتقدم لنـا شخصية اخرى بالفـة الطرافة والرهافة .

انه القومسيونجي يبيع كل شيء بليرة اسرائيلية . القدس في النظاره بليرة . قبة المسجد، كنيسة القيامة بليرة . انه يبيع لنا اي شيء ، عبر كل المجازر والمآسي والمحن ، ليطهر المجرمين القتلة تطهيرا زائفا ويخلصهم خلاصا زائفا من الاحساس بالذنب بل ليغطي جرائمهم . وفي نهاية مونولوجه الذي يعد من اروع فقرات المسرحية يبيع لنا العدالة . والمليونير الاميركي والقومسيوني يعدان من ابعاد قيم الوجود الاسرائيلي الزائف . ويختفي القومسيوني بعد ان باع بليرة واحدة لا غير .. العدالة . وتبرز لنا العدالة الاسرائيلية ، قيمة اخرى مهدورة في اسرائيل . وقائع اثبتتها محاضر المحكمة المركزية الاسرائيلية ، حدثت في كفر قاسم داخل اسرائيل . وتختلط مشاهد المحاكمة ، بوقائع الجريمة البشعة التي ارتكبتها اسرائيل في كفر قاسم . كما تمتزج بحقائق الاوضاع العربية داخل اسرائيل ، اوضاع العمال الزراعيين واوضاع التعليم ، ثم تنتهي المحكمة باحكام هزلية على مرتكبي هذه الجرائم ، بل سرعان ما تخفض بل يكافأ مرتكبوها بوظائف عليا في الدولة . هذه هي العدالة الاسرائيلية .

ماذا كان موقف الصحافة الاسرائيلية . مؤامرة صمت . ماذا كان موقف القيادة الدينية . صمت ولا مبالاة . وكذلك كان شأن القيادة الاكاديمية والقيادة الادبية والفنية التي تحتج على كل شيء . وقفوا امام هذه الجريمة البشعة صامتين بل متسترين . ثم لا نلبث ان ننتقل من مهزلة العدالة في اسرائيل ، الى مهزلة الحقيقة . اشكول يتساءل متجاهلا : من هم الفلسطينيون . وجولدا مائير تتساءل : كيف نستطيع اعادة الاراضي المحتلة . فليس هناك من يعيدها اليهم .

وينفجر الموقف على المسرح من جديد بالمقاومة . هذا هو المنطق الطبيعي . يرتفع صوت معدني : سلموا يا اولاد العرب . وعند موقع في الجبل ، يطل علينا ابو شريف وابو سمير وفدائيان اخران . ابو شريف يرجو ان يسمح له بالقاء القنبلة عندما يقتربون رغم انه جريح . تتم الموافقة . يخرج ابو شريف بالقنبلة وهو يقول : سلم لي على امي . يسمع صوت ابو شريف في الخارج وهو يقول : اولاد العرب بيسلموا عليكم يا قتلة . يصاب ابو شريف من جديد . يسألونه : لماذا صيحت عليهم . يتحدث ابو شريف عن مشاعر الفلسطيني وهو يدخل ارض وطنه السليب . ثم يسقط ويسود الظلام . ثم يضيء المسرح لنرى ابو شريف يتجه الى حارس المقابر القابع في كوخ صغير ليسأله عن قبر ابيه . يزرع فيه البرتقالة . شجرة البرتقال تكبر .. ثم تدخل علينا ام الشهيد واهله وزملاؤه ورفاقه يستقبلون ويودعون جثمانه الملفوف بالعلم الفلسطيني . امه تقول : انا غاب عني ولد واحد . وربنا اعطاني في كل فدائي ولد لي . تزغرد وتبدأ اغنية للشهيد . وتنتهي المسرحية بحديث الى شباب العالم . نحن نتحدث اليكم من فلسطين . هنا فلسطين .. لا يغمض احد عينيه . لا يشح احد بوجهه . انظر بشجاعة في وهج هذا البروجيكتور الساطع . يا رافعي صور جيفارا ويا حاملي شعارات السلام لفيتنام والحرية لانجولا .. هنا فلسطين .. ايتها السواعد البيضاء والسمراء

والصفراء الملوحة بالقبضات ضد النازية الجديدة .

ايها الشعراء المتحدثون باسم الانسان على منصات المسارح .
يا زارعي البذور الصغيرة لتغطي اعظم الاشجار .. تلفتوا ..
النار في غصن الزيتون ..

وتنتهي المسرحية بنشيدها الاول ، حكمتها الاساسية ..
اوعك تقول ما يهمنيش .. المسألة تخصك .

وفي هذا الفصل الثاني يستعين الفريد فرج بوسائله التي استعان بها في الفصل الاول لتحقيق التوعية بما يريد ، واثارة المشاهد ، وحفز مشاعره ودفع ارادته الى المشاركة في القضية . والى جانب وسائله العملية والمادية يواصل منهجه القائم على الانتقالات الجدلية الحية المتوترة بين الوقائع والمواقف المتناقضة ، وان كاد هذا الفصل ان يقتصر ــ كما رأينا ــ على ابراز محنة القيم الانسانية داخل اسرائيل ، ليعمق المعنى الانساني الشامل للنضال العربي المشروع ضد العدوان الاسرائيلي الصهيوني ، ضد هذا الكيان النازي الجديد .

ان هذه المسرحية هي افضل ما كتب في مسرحنا المعاصر عن قضية فلسطين ، مضمونا ومعالجة فنية . بل لعلها ان تكون اضافة غنية الى المسرح الانساني المعاصر عامة .

ان حركة بناء هذه المسرحية تخضع لمتابعة موسيقية بالفة الرهافة والعمق، تنتقل بنا بين تضاريس الاحداث والمواقف والشخصيات والحقائق والقيم في يسر وبساطة وحيوية . ليس ثمة تكديس لمعلومات ، او تضخيم زائد لاحداث ومواقف ، بل تضفير فني رائع يوظف الاحداث والمواقف والمعلومات توظيفا فنيا ، تتدفق به المسرحية تدفقا دراميا ، لا نفتقد معه حرارة التلقي والانفعال، او طاقة التعقل والوعي . فبقدر ما ترتفع هذه المسر حية ، من حيث ما تتضمنه من معلومات ووقائع الى مستوى رفيع من العقلانية ترتفع كذلك بما تتضمنه من مواقف واغان وصور ورفيف شعري الى مستوى رفيع كذلك من التوتر الانفعالي الخلاق . ويتحرك العنصران تحركا متأزما متجانسا مشكلا بناء فنيا رفيعا ، فضلا عن فاعليته الفكرية والوجدانية معا . لم يستطع الجانب التسجيلي ان يجمد حرارة التوتر الدرامي ولم تستطع حرارة التوتر الدرامي ان تذيب حقائقها ووقائعها الصلبة . انها كائن حي فني ، يؤرخ ويعلم ويوعي ويثير ويحرض ويفجر في آن .

ان هذه المسرحية ــ كما ذكرت في البداية ــ امتداد خلاق لرسالة الفريد فرج المسرحية في حياتنا ، رسالة العدالة والحرية والحق . وان امتشقت رسالته هذه المرة السلاح ودفعت الناس الى امتشاقه معها .

وفي تقديري انه يوم ان يتوهج من جديد النضال العربي من اجل قضية

فلسطين ، بل من اجل تحرير الارض العربيــة عامـــة ، بعد مرحلـة انحساره الراهنة ، ويـوم ان ينطلق وهج هذا النضال في العالم اجمع، يوضح الحقـائق ويجمع الانصار والحلفاء ، ستتحرك هذه المسرحيـة كذلك لا في الأرض العربية وحدها ، بل فـي انحاء العالم ، وتصبح اهازيجهـا وقيمها من اهازيج عصرنـا وقيمـه النضاليـة المضيئـة .

مأساة الحلاج بلا مأساة

لصلاح عبدالصبـور

ما ان انتهيت منذ أسبوعيـن من المسرحية الشعرية « الفتى مهران » لعبـد الرحمن الشرقاوي ، حتى شغلتني مسرحيه شعرية اخرى هي « ماساة الحلاج » لصلاح عبدالصبور . وكدت احس اننا مقبلون على مرحلـــه جديدة مـن حيـاة شعرنا العربي تؤرخ لهـا بالمسرحية الشعرية . ليس معنى هذا ان المسرحيـــة الشعرية لم تظهر في حياتنا الادبيـة الا هذه الايام .

لقد بدأت مع الشاعر احمد شوقي في مفتتح القرن ، بل قامت لهـا مدارس مختلفة ــ كمـا اشرت في مقال سابق ــ كتلـك المدرسـة الكلاسيكية التي يمثلها احمد شوقي ويواصلهـا عزيز اباظة ، وكتلـك المدرسة الرومانطيقية التي تمثلهـا مدرســة ابوللو ويقف على راسهـا احمد زكي ابو شادي وعلـي محمود طـــه ، وكتلك المدرســة الرمزيـة التي يمثلهـا بشر فارس وسعيد عقل . على ان المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا ، لم تكـن تخرج بالشعـر عن الحدود الغنائية البحتة ، بل تكـاد تكـون مجموعـة من القصائد الغنائية موزعـة بيـن شخصيات ، او هي موضوع معيـن تترجمه وتعبر عنه .مجموعة من القصـائد المتناثرة . حقـا هنـاك ما يربط هذه القصـائـد ويوحدهـا حول هذا الموضوع المعين على انـه ربـاط سطحي خارجي ، لا يشكل نسيجا اساسيا في بناء هذا العمل الشعـري ، امـا ما هــو اساسي في هذا العمل فهـو القصيدة الغنائية .

وتبدأ المسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتنا بمسرحية « مأساة جميلة » للشاعـر عبدالرحمن الشرقاوي . ورغم ضعف المستوى الدرامي لهذه المسرحيـة موضوعا وتعبيرا ، فانهـا تنقل المسرحيـة الشعرية نقله جديدة . امـا الفتـى مهران للشاعـر نفسه فهي مرحلـة اكثر اقترابا للدرامـا الشعرية من مسرحية « جميلة » . وتأتي اخيرا مسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبدالصبور كمحاولة ثالثة في هذا الاتجـاه الجديد .

واكاد اقرأ في ضمير عشرات من شعرائنا الجدد اكثر من مسرحية شعرية تتوثب للظهور . ولتقف هذه المرة عند « مأساة الحلاج » للشاعر صلاح عبدالصبور .

ان حياة الحلاج في تراثنا العربي هي في الحقيقة قصة استشهاد بطولي من اجل الحق والعدل والمحبة . وهي احتجاج وجداني رائع نبيل على مفاسد عصره في اواخـر القرن الثالث الهجري وبداية الرابع . واستشهاد الحلاج قيمة بشرية

باقيـة يفنى بها الانسان في كل عصر . ان استشهاده هـو رمز لنضال الانسـان من اجل ارفع القيم وانبلها ، مهمـا تنوعت واختلفت اساليب هذا النضال . ان اخطر ما تتميز به حياة الحلاج ــ هذا المتصوف العظيم ــ انه لم يقف عند حدود الرياضات الباطنية ، والمجاهدات الروحية ، للحـد من شهوات النفس والوصول الى نور الحق بالحرمـان والمحبة ، وانمـا حرص الحلاج على ان ينزل الى دنيـا الناس ، فـلا ينعزل عنها ، بل يسعى لاشاعـة النور في الارض ، حربا ضدالمفاسد والمظالم ، توكيدا لروح العدالة والحق والمحبة في الانسـان ، ومن اجل الانسان. وكان سلاحه الى هذا كله هي الكلمـات ،هي الاغنيـات ،هي المكاشفات ، هـي المعاناة الصادقـة الصافية . ولعله في هذا أن يكـون نموذجا فريدا للشاعرالداعية كأصفى ما يكـون الشعر ، وانبل ما تكـون الدعوة . ومن اجـل هذا اختـاره الشاعـر صلاح عبدالصبور تعبيرا رمزيـا عن كثير من الهموم الفكريـة والانسانية التي تشغله . انـه لا يعيد خلق مرحلـة مضيئة من مراحل تراثنـا فحسب ، بل يتخذ من هذا التراث وسيلة للتعبيـر عـن كثير من قضاياه وهمومه ، بـل لعلنا نجـد في هذه المسرحيـة اصداء لكثير من الاسئلة التي يطرحها صلاح عبدالصبور في شعره وفي مقالاته : ما وظيفـة الكلمة ، مـا العلاقـة بين الكلمة والفعل ؟بـل أكاد اقول ما معنى الالتزام وحدوده . وقد اسبق الحديث عن المسرحية فأقول كذلك انني اكاد احس في مسرحية الحلاج امتدادا متطورا خـلاقا لقصيدته القديمـة « اقول لكم » على انه قـد آن الاوان آن نعرف اولا على المسرحيـة ذاتها .

تتكـون المسرحيـة من فصلين كبيرين . ويتكـون كل فصل من عدة مناظر. الفصل الاول باسم الكلمة ، والفصل الثاني باسم الموت .

ويبدأ الفصل الاول بنهايـة الحدث المسرحي ، اي يبدأ بمصرع الحلاج ،ليعهد لنـا بهذا تمهيدا فاجعـا منذ البدايـة لتلقي احداث المسرحية . ومـا اكثر مـا يبدأ صلاح عبدالصبور في قصائده الشعريـة من نهايات الاحداث كذلك ليعمـق الاحساس الفاجع بهذه الاحداث . ولعل قصيدته عن « زهران » نموذج على ذلك . لقد بدأ بمأساة شنق زهران ثم عاد يقص علينـا قصة حياته لينتهي بنـا الى مـا أبتدأ به ، الى مأساة شنقـه .

وفي هذه المسرحيـة يبدأ بجذع شجرة معلق عليه شيخ عجوز . وتفتتـح المسرحيـة حوارهـا بسؤال عـن هذا الشيخ المصلوب . يجري السؤال في البداية بيـن واعظ وتاجر وفلاح ،ثم لا تلبث ان تدخل مجموعة من الناس العاديين فيهم الحداد وفيهم الحجام وفيهم الخادم في حمام وفيهم النجار وفيهم البيطار ، انهم فقراء مثل هذا الشيخ المصلوب . ولكنهم يعترفون بانهم قتله . بالكلمـات قتلوه . جيء بهم لشهادة الزور ، فشهدوا ضده واباحوا دمه . ثم لا تلبث ان تدخل المسرح مجموعـة اخرى من المتصوفة ، يعترفـون كذلك انهم قتلـة هذا الشيـخ المصلوب وبالكلمـات كذلك قتلـوه .

احببنا كلمـاتـه
اكثر ممـا احببنـاه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات
انه شيخ طريقتهم ، كانوا يعيشون على كلماته وهو حي :
وها هو ذا يموت ، تاركا لهم كلماته ميراثا لهم وللناس . وهم يحملون ما ما تبقى من كلماته ليبذورها في كل مكان وفي كل شيء :
وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها في شق محاريث الفلاحين
ونخبئها بين بضاعات التجار
ونحملها للريح أسواحة فوق الموج .. الخ الخ .
وينتهي المنظر الاول من الفصل بهذا الاستهلال الرائع وقد نبض المسرح بالفجيعة ، وصمت مترقبا في خشوع وجلال .
ومن المنظر الثاني نلتقي بالحلاج حيا في بيته ، يجلس مع صديقه المتصوف العظيم الشبلي ، يتجادلان حول طريقين الى الحق . يقول له الشبلي :
يا حلاج ، اسمع قولي لسنا من اهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا
ويرد عليه الحلاج قائلا : لم يختار الرحمن شخوصا من خلقه ليفرق بينهم اقباسا من نوره هذا .. ليكونوا ميزان الكون المعتل ويفيضوا نور الله على فقراء القلب .
ويقول الشبلي : اني اخشى ان اهبط للناس. فيرد عليه الحلاج قائلا : هبنا جانبنا الدنيا ما نصنع عندئذ بالشر
ويسأله الشبلي : ماذا تعني بالشر
فيجيبه الحلاج : فقر الفقراء ، جوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا الحرية يا شبلي .
الشر استولى في ملكوت الله حدثني كيف اغض العين عن الدنيا ، الا ان يظلم قلبي ؟
طريقان من طرق الحق يصطرعان : هل يكتفي الانسان بتطهير ذاته من الشر والظلام ، ام يسعى لتطهير العالم منهما كذلك . ويكاد يتعثر الحلاج بين الطريقين . ويدخل عليهما في مجلسهما ابراهيم بن فاتك من خلصاء الحلاج واصفيائه فيخبرهما ان الولاة يدبرون له ، للحلاج ، امرا ، لقد بلغهم ان الحلاج ارسل رسائل سرية الى بعض تلاميذه مثل ابي بكر الماذرائي والطولوني وحمد القنائي فيقول له الحلاج هؤلاء بعض وجوه الامة ، وعدوني ان ملكوا الامر ، ان يعطوا للناس حقوق الناس على الحكام ، فنجاوبهم بحقوق الحكام على الناس ، هم زهرة امالي في هذا العالم .. وهكذا نحس ان الحلاج يعد من هم اهل للولاية على الناس . انه اذن لا يقف بعيدا ، مكتفيا بالراي ، والتأمل ، بل يتخير ويوجه وعندما يقول له الشبلي من ادراك ان يتولوا عن تعليمك عندما يبلغون السلطة ، فيقول له الحلاج ، ان هذا لا يعني ان تعاليمي قد خابت .
فستأتي آذان تتأمل اذ تسمع
تنحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من كلماتي قدره

وتشد بها عصب الاذرع
ومواكب تمشي نحــو النور ، ولا ترجع
الا ان تسقى بلعاب الشمس
روح الانسان المقهور الموجــع

انه يسعى اذن كي تصبح كلماته فعلا وعملا وتحققا وقدرة . وهو ينــوي ان ينزل للنــاس ليقول لهم :

اللــه قوي يا ابنــاء اللــه
كونوا مثلـــه
الله فعول يا ابناء اللــه
كونوا مثلـــه

انه داعية اذن الى القوة ، والى الفعل من اجل العدل للناس جميعــا وهــو لهذا يخلع خرقة للمتصوفة ، وشارتهم .

يخلع الخرقة ، ليزيل ما يفرقه عن الناس ، دون ان يكــون لــه مقصــد غير الحــق والعدل والحريــة .

ونبدأ معه منظرا ثالثا واخيرا من هذا الفصل الاول وهــو يباشر دعواه في ساحــة من ساحات بغداد . ولا يلبث ان يصدم بالشرطــة في امرين : الامر الاول انه تحدث عن القحط الذي يمشي في الاسواق فيسبب الفاقــة وينشر الرذيلة . اما الامر الثاني فهــو كشفه عــن سر مــا بينه وبيــن الله من محبة ووصال .

وتقبض عليه الشرطــة وهم يتهمونه بالزندقة ولكن احد المتصوفة في السوق يهتف بالنــاس :

يا قــوم
هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله .
لكن هل اخذوه من اجل حديث الحب ؟
لا .. بل من اجل حديث القحط اخذوه من اجلكمو انتم .
من اجل الفقراء المرضى ...

وتنتهي الكلمة في الفصل الاول ، ويبدأ الفصل الثاني . فصل الموت

وفي المنظر الاول من هذا الفصل نلتقي بالحلاج في السجن بين سجينيــــن اخرين . وفي السجن يعاني الحلاج بعض العذاب ، ولكنه يحس به منحــة من الرب وعقوبة يتيقن بها ممــا يحظى به من حب . ونشهــد في السجن حوارا اخــر كهذا الحوار السابق بيــن الشبلي والحلاج حول الموقف من الدنيا ، يسأله احد المسجونين ما تهمته فيقول له الحلاج انه يحيي الموتى ، لا الموتى من الاجساد ، وانمــا الموتى مــن الارواح وهو يحيي الموتى بالكلمــات . ويقول له السجين :

اقوال طيبة ، لكــن لا تصنع شيئا . ويحكي لــه السجين مأساة حياته ، كان مثل الحلاج في مطلع حياته يحب الكلمات ثم ما عاد يحبها ، كشفت لــه قسوة الحياة والناس ان الكلمــات مــا عادت تصلح شيئا فاسدا . لقد ماتت امه من الجوع والمرض ، وعاش محرومــا من الحنان والطعام . ويسأل الحلاج ، عن الموقف من هؤلاء الذين

فعلـوا بـه هـذا ..

قل لي .. هل تصلحهم كلمـاتك

ويسأله الحلاج بدوره : هل يصلحهم غضبك ؟

ويجيب عليه السجين : غضبي لا يبغي ان يصلح بل ان يستأصل .

ويسأله الحلاج : من تبغي ان تستأصل

ويجيبه السجين : الاشرار ...

ويتساءل الحلاج ، كيف تميز بيـن الاشرار وبين الاخيار ، من فينا الشريـر ومن فينا الخير . ويعلن الحلاج عجزه عن التمييز . انـه لا يستطيع ان يتخذ مـن كلمـاته سيفـا للقتل . اذ كيف يميز بيـن الشرير والخير من له بالسيف المبصر على حـد تعبيـر احـد الصحابة الذي يبرر بسؤاله هذا امتناعه وتوقفه عن المشاركة في الخلاف بعـد مقتل عثمـان بيـن علي ومعاويـة .

واذا كنا في الفصل السابق قد رأينـا الحلاج يدعـو الى معايشة الحيـاة والناس داعيـا الى العدل والحق والمحبة ، فانه في مطلع هذا الفصل يحرص على ان يؤكـد حدود دعوته : ان حدوده هي الكلمـات . على انه يقع في محنة الاختيـار ولا نـراه حاسمـا حازمـا في موقفه . انه يتساءل :

هل ارفع صوتـي

ام ارفع سيفـي

مـاذا اختـار

مـاذا اختـار

وهو يعترف بعجزه عن الاختيار ، ونكـاد نجـد فيه ملامـح من هاملت وهو يبكـي قائـلا للسجيـن :

لا ابكـي حزنا يا ولدي بل حيرة

من عجزي يقطر دمعي

انه يؤمن بالحق ، وهو يؤمن كذلك بالعمل من اجل الحق . ولكنه يريد ان يقف عند حدود الكلمات لا يريد لكلماته ان تباشر الفعل ، ان تفعـل فعل السيف . على أن هذا السجين لا ينتظر الحلاج ، ولا يقف عند حدود كلماته ، بـل يهـرب مـن السجن ونـراه في الفقرة الاخيرة من هذا الفصل الاخير على رأس العامة ، يؤلبهم ضد محاكمـة الحلاج التي تستغرق هذه الفقرة الاخيرة من الفصل والمسرحية .

وفي المحكمة نشهد مأساة مختلطـة بمهزلة . نشهد بيـن القضاة انفسهـم صراعا حول الحق والباطل . ونشهد بعض هؤلاء القضاة لا تنشغل ضمائرهم بغيـر العبث وممالأة الحاكم الظالم . ولكننا نجد بينهم قاضيا واحدا يقف الى جانب الحق والعدالة . ويدور صراع بين القضاة والحلاج بعد ذلك .

وبعد صراع بيـن اعضاء المحكمـة نفسهـا يسمح للحلاج بالدفاع عن نفسـه ويرفض في البدايـة قائـلا :

لستم بقضاتي

ولذا لن ادفع عـن نفسي

واخيرا يقتنع بان يتكلم املا في اقناعهم لا ببراءته وانما بطريقة فيسيرون معه فيه . ويحكي قصة حياته ، قصة بحثه عن الحق ، ونلمح في هذه القصة عصارة أكثر من تجربة صوفية ،عصارة رابعة العدوية ، ومحيي‌الدين عربي والحلاج نفسه. ان المحبة لا الخوف ولا الطمع هي سبيله الى الله ، هي سبيله الى النور ،هي‌سبيله الى المعرفة . وهنا يتهمه‌احد القضاة بالكفر ، لقوله بالحلول ، حلول النور الرباني فيه واتصاله بالنور الرباني . ثم يعرض الحلاج لقصة حياته ، لما عاناه ويعانيه الناس من فقر .

عانيت الفقر يعربد في الطرقات
ويهدم روح الانسان

ويعرض لطريقه الى ازالة الفقر . انه لا يدعو الى ملاقاة الشر بالشر ، ولا يدعو الظلمة ان يكفوا عن الظلم ،

ولكنه لا يملك الا ان يتحدث
لا املك الا ان اتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولاثبتها في الاوراق شهادة انسان
من اهل الرؤية
فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الامة
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها ان ولي الامر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والعقل

هذا هو سبيله للقضاء على الفقر ولكنه لا يجد من ينصفه من المحكمة غير قاض واحد وهو ابن سريج . ثم يأتي رسول من الحاكم يبرئه من تهمة اثارة العامة ويدينه بالزندقة ، ويطلب تحكيم بعض الشهود الواقفين بالباب . وهكذا حرص الحاكم ان يخفي التهمة الأولى وهي حقيقة وهي شرف ، تحت ستار التهمة الثانية وهي تهمة باطلة ،حتى لا ينال بطولة بين الناس لانه يدافع عن حقوقهم . وينتهي التحكيم بادانته واباحة دمه وتنزل الستارة على مأساة الحلاج .

ونتساءل : أين المأساة ، اين هي مأساة الحلاج في هذه المسرحية . يقول التعقيب المطبوع في نهاية المسرحية ان مأساة الحلاج هي هذا الصراع بين‌احتفاظه بالحقيقة داخل نفسه سرا خاصا ، وبين أن يمشي بها بين الناس .

على اننا قد احسسنا في بعض فقرات من المسرحية ان مأساته هي تردده بين الكلمة الخالصة والفعل الخالص ، هل يقف عند الكلمة ، ام ينتقل من الكلمة الى الفعل المباشر . عندما كان يحاكم كان السجين الهارب يقف على باب المحكمة على راس العامة متمردا على الحاكم وعلى المحكمة . وقد انتهى به الامر بان قتله الشرطة، وكان مصيره تماما كمصير الحلاج . مصير صاحب الكلمة ، كمصير صاحب

الفعل . ولكن الكلمة تبقى لتبذر بذور الحكمة والوعي في نفوس القادرين على الجمع ما بين الفكرة والقدرة ، بين الحكمة والفعل ولكن اصحاب الفعل يبقون كذلك نماذج للبطولة الحية المباشرة. على ان المهم ان نبحث عن مأساة الحلاج .. هل في انه لم يهرب من السجن كما اقترح عليه السجين ؟هل في انه لم يرتفع بكلماته سيفا قاطعا . ولكن الحلاج لم يكن صاحب كلمة خالصة بل كان صاحب كلمة داعية ، وكان يجند بكلماته الاخرين ، ليحققوا الكلمة ويجعلوا منها فعلا ؟ انه صاحب كلمات فعالة اذن ؟ اين مأساته ؟ هل هي محنة خارجية احاطت به فجعلته يدفع حياته ثمنا لرسالته ، ام هي محنة داخلية تأزمت بها نفسه وتشققت واهتز بها يقينه ؟ لقد ترددت في المسرحية كلمات العجز عن الاختيار بين الكلمة والسيف ، ولكنها ما شكلت ازمة حادة في نفسه طوال المسرحية ، بل لعلها لم يكن لها منطق درامي واضح ، لان كلماته في الحقيقة كانت كلمات فعالة ،خلال الاخرين ، بل خلاله هو نفسه . انه يبعث بالرسائل الى اصفيائه ، تمهيدا لتوليهم السلطة ، وهو يخرج الى الاسواق يعلم الناس . لم تكن ثمة ازمة تعبر عن التناقض بين الكلمة والفعل ام لعله كان يتطلع الى مستوى اخر للفعل يجعله اقرب الى رسالة محمد من رسالة عيسى .هل هو صراع في نفسه بين الدعوة المسيحية والدعوة الاسلامية ، بين الدعوة الخالصة ، وبين الدعوة المرتبطة بالفعل ؟ على ان هذا لم يأخذ من المسرحية مظهرا صراعيا اللهم الا في المناقشة بين الحلاج والسجين في بداية الفصل الثاني . الفصل الاول جعل من الحلاج على نقيض الشبلي ، جعل منه كلمة فعالة ، اما الفصل الثاني فهو الذي اثار في بدايته هذا الصراع بين الكلمة الفعالة ، والفعل المتكلم . ولكن هذا الصراع لم يكن هو الجوهر الدرامي اذن .. اقول الحق انني لم احس بهذا الجوهر الدرامي في نفس الحلاج في هذه المسرحية وانما احسست به صراعا بين الحلاج والشبلي من ناحية حول الكلمة والفعل ، وبينه وبين السجين حول الكلمة والفعل وان يكن صراعا على مستوى فكري اخر ، ثم بينه وبين المحكمة اخيرا كما رأينا .وفي هذه المراحل الصراعية جميعا ، لا نجد تطورا للصراع ، بل لا نجد صراعا بالمعنى المسرحي ، وانما نجد حوارا فكريا خالصا ، يكاد يجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة . وقد يكون هذا امرا طبيعيا نتيجة لموضوعها الخاص . ولكن الموضوع كان من الممكن ان يتخذ ابعادا اكثر فاعلية . لقد حجزنا صلاح عبد الصبور في اطر محددة من النقاش الفكري ، وما اكثر العناصر التي كان يمكن ان تعمق هذا النقاش الفكري باحداث ومواقف وتعمق بهذا مسار الحركة الدرامية للمسرحية .هناك مثلا تلاميذ الحلاج مثل المأذرائي والطولوني وحمد القنائي ،وسواهم ممن يعدهم للسلطة . وهناك حياة الحلاج الاجتماعية ، زوجته وابناؤه ، وهناك جماهير الشعب واختلاطه بهم وهناك قصة هذه المراة التي تذكرها بعض المصادر التي جيء بها لتشهد على الحلاج في المحاكمة وتدعي ان الحلاج قد غشيها وهي نائمة او حاول ذلك . لست اقول بصدق هذه القصة ، ولكنها على اي حال بعد من الابعاد كان من الممكن ان يعمق حركة المسرحية ، ويخرجها عن الحدود الذهنية الخالصة .

لقد اضاف صلاح عبدالصبور اضافة خلاقة الى كثير من العناصر التاريخية واضاء كثيرا من المعاني القديمة اضاءة جديدة . ولكنه تجنب كذلك بعض العناصر القديمة ، التي كان من المكن ان تساعده في اغناء مسرحه اغناء دراميا .

على ان هذه هي الحدود التي ارادها صلاح عبدالصبور لمسرحيته ، انه اراد ان يقول كلمة . ولقد قال هذه الكلمة بوضوح . لعله لم يقلها بطريقة درامية كاملة ، ولعله بتغلب الطابع الذهني في الموضوع قد غلب كذلك الطابع الفنائي في التعبير الشعري . ولكنه على اية حال عبر عن فكرته التي هي امتداد وتطوير ـ كما ذكرت من قبل ـ للمضمون الذي سبق ان عبر عنه في قصيدته «اقول لكم» وما اكثر ما في هذه القصيدة بفقراتها المختلفة من معان نجدها متطورة نامية في هذه المسرحية . على ان هذه المسرحية تعتبر وثبة شعرية بعيدة المدى لو قيست بتلك القصيدة القديمة ، من الناحية التعبيرية على الاقل ـ ولكنها من حيث المضمون الفكري تعتبر كذلك تخطيا وتجاوزا لمرحلة « احلام الفارس القديم » مرحلة التشاؤم والحزن القاتل واليأس العقيم الى مرحلة الفعل والمواجهة والمشاركة وصناعة العدالة والحق والحرية والمحبة .وفي هذه المسرحية يصفو الشعر ويعمق ويتركز لدرجة بالغة الرفعة والعذوبة . حقا انه يكاد يخرج عن حدود التعبير الدرامي الى حدود التعبير الفنائي الخالص ، بل تكاد نجد في صفحات من المسرحية ، قصائد قائمة بذاتها على لسان الشبلي اوالحلاج. بل قد نجد بعض الحوار الذي هو حوار من حيث الشكل ولكنه في الحقيقة مقطع شعري موزع بين بعض الاشخاص . ولعلنا نجد هذا في مفتتح المسرحية في ذلك الحوار بين الواعظ والتاجر . على ان هذا لا يعني انعدام الطابع الدرامي في هذه المسرحية . لقد بدات المسرحية بمنظرها الاول بداية درامية رائعةحقا، ولم نحرم خلالها من لحظات درامية في السجن او المحاكمة ، بل في طبيعة الازمة الذهنية نفسها لموضوع المسرحية ، كما استمتعنا بما فيها من لحظات ذكية من المرح ، وببعض الملامح المحددة لشخصياتها التي رسمت بذكاء وحيوية ، مثل شخصية القاضي ابو عمر وابن سريج وشخصية السجين ، فضلا عن شخصية الحلاج ، وان كنا أحسسنا بملامحه الذهنية والروحية ، اكثر مما احسسنا بملامحة الشخصية . والواقع ان المعالجة الذهنية الخالصة لهذا الموضوع الذهني هي التي اضعفت من حركة الدراما في المسرحية وغلبت طابع الفناء والتجريد في حوارها ومواقفها وشخصياتها،ولم تجعلنا نعاني مأساة الحلاج معاناة وجدانيةعميقة، وانما تأملناها بعقولنا تأملا فيه اكبار واعزاز لهذه المعاني الانسانية الرفيعة التي زخرت بها المسرحية وهذا التعبير الشعري البالغ العذوبة ، البالغ الاصالة ، البالغ التركيز والعمق الذي تالقت به نفوسنا . ان هذه المسرحية كلمة رفيعة تمجد في تراثنا قيما باقية ، تستنهض العمل والكفاح من اجل العدل والمحبة والحرية ، وتستنبت هذه القيم في نفوسنا استنباتا فنيا جميلا . واذا كانت هذه هي المسرحية الاولى لصلاح عبدالصبور ، وهي اضافة جدية بغير شك الى تراثنا الفكري والفني ، فما اعظم الاضافات الاخرى التي نتوقعها منه في مسرحياته القادمة .

« المصور » ١٨ فبراير ١٩٦٦

الاميرة تنتظر
مسرحية شعرية لصلاح عبدالصبور

اميرة ووصيفات ثلاث ، يعشن في كوخ ، في انتظار رجل . فمنذ خمسة عشر خريفا حملتهن عربة الى هذا الكوخ . وعشن ينتظرن .. يرقبن باب الفد الذي سيحمل اليهن لحظة عودته . ولكنهن يعشن دائما في عالم الامس ، الذي يحملهن دائما الى لحظة فراقه، الى محنة الفراق . لا .. لم يكن مجرد الفراق محنة ، بل كانت هناك محنة هي التي جعلت من الفراق ضرورة ، جعلته محنة اخرى . وفي كل ليلة يقمن ــ الاميرة والوصيفات ــ باستعادة تلك المحنة الاولى .. في كل ليلة يستعدن مواجدهن .. يستعيد الجرح احساسه بالسكين . على ان هذه الليلة ، التي تبدأ بها مسرحيتنا بتكرار ما تبداه كل ليلة ،يحس الوصيفات ان شيئا جديدا يتحرك في الظلمة .

الظلمة هذي الليلة احلك مما اعتادت عيني فيهذا الوادي
لا تبدو صامتة جوفاء ككل مساء ..
في داخلها سر يمشي ، يوشك ان يتكلم ويصيح
لا .. لا .. ليست خشخشة الورق الذابل في الريح
بل خطوات السر ...

هل سيأتي الليلة . انه سيأتي على اية حال . « فهذا ما نحيا من اجله » لا بد وان يأتي . الوصيفات يمهدن لنزول الاميرة من طابقها العلوي في الكوخ. ولا تلبث الأميرة ان تنزل يستقبلها الوصيفات احلى استقبال . وتتساءلالاميرة.. سؤال كل ليلة :

اتراه يأتي الليلة
... لا ادري ماذا افعل ان جاء ..
ويستفرقها فيض الذكريات العذبة
قد لوّح لي بالحب
بل اقسم ان ينبت في بطني طفلا .
طفلا في كل خريف ..

وبين حال من الامل ، والبهجة والحزن ، يقبل رجل . لا .. ليسهو . ليس ما يدور حوله استعادة الماضي ، ما يدور حوله التمثيل . انه رجل نحيل ، عليه تراب الفقر والسفر . يقول ان اسمه قرندل . بل لم تضل خطواته في الغابة .

بل جاء اليهــن قصدا . دفعه اليهــن صوت في الغابة . لقــد جاء ينتظره مثلهن. على انــه مشغول بأغنيــة لم تكتمل بعد . مــا زال ينتظــر آخر بيت فيها . جاء بكملهــا هنا . ويقبع في ركــن ، ويدير ظهره لنــا . وتعــود الوصيفات والاميرة الى تمثيلهن ، الى حال جديدة من مواجدهن اليومية . الاميرة تمثل دور الاميــرة ، تمثل دورهــا في لحظــة ماضية . تتمدد على المائدة في وضع اغراء . وتقترب منها الوصيفــة الثانيــة وقد لبست قناع الرجل . ويأخذان في تبادل الغزل . على ان الغزل بينهمــا سرعان مــا يفضي الى مطلب . انه يطلب منهــا ان تدلــه الــى مفتاح القصر ..

ولكن ابى يحفظ مفتاح القصر وخاتم حكمه
تحت وسادته حيــن ينــام ..

. . . .

ويحي .. ماذا افعل
لم اعتد ان تمتد يدي في فرش أبي .

على انها في النهاية تستسلم لمشيئته . وتقوده الى الغرفة . وتبدأ مرحلــة جديدة من التمثيل . الوصيفة الثالثة ترتدي قنــاع الملك والد الاميرة . وتتمدد فوق المائدة بعد ان تقوم عنها الاميرة . وتمتــد يد الوصيفة الثانيــة (التي تلبس قناع الرجل) الى عنقَ الوصيفــة الثالثة (التي تلبس قناع الملك) وينطفىء النور، ثم يضيء على صرخــة الاميــرة .

ويــلاه ..
قتلت ابــي
وسلبت الخاتم حتى ترفعه في وجه الناس .
وتحكــم بــه .

. . . .

أنت حبيبي وعمادي وقتلت ابي وعمادي
اشيــر اليــك وادعــو
هذا قاتل مولاي ..
ام أطوي كفي ، اغرق سري في دمعي المكتوم .
أتكلم ام اصمت
اوجع من هذا كله ..
احبــك
ام أبغضــك .

وتختار الصمت والاستسلام لمشيئة رجلها القاتلَ ..
ابي حين أحس الموت
ناداك اليه ، واوصى لــك بابنته .. بي
وبملكــه ..

اسلمه الخاتم والمفتاح .

. . . .

ليكـن ما تبغي . ولندع كبير الحراس .

وتقوم الوصيفة الاولى في قناع كبير الحراس ، لتبلغه بما ارادهـا رجلها القاتل ان تعلنه . وينتهي المشهد التمثيلي ، بانخراط الاميـرة والوصيفات فـي البكاء . وفي هذه اللحظـة ، التي ينتهي فيهـا المشهـد التمثيلي ، تنتهي لحظـة الماضي ، في هذه اللحظـة تمامـا .. يدخل من ينتظرانه .. يدخل الرجـل .. السمندل . هل يتحول بكـاء المحنة الى فرحـة عودة بلقاء العائد .. المنتظر . لا .. بـل تتساءل الاميـرة . . .

ماذا جاء بك الليلـة

ويجيب السمندل : قلبي يبحث عن اضلاعه ..

الاميرة : هذا مـا اعددت من الكلمـات لتلقاني ..

السمندل : ما هذا صوتي .. هذا صوت الحب .

الاميرة : كنت اقول لنفسي

هل يأتي منتقمـا او مزدريا او مكتئبا او منكسرا

او ندمانا او مجروحا او محتقرا ..

لكن .. واأسفاه

ها هو ذا يأتي متشحا بالكذب كما اعتاد

. . . . .

اغفر كل خطاياك

الا ان تفسـد لحظـة صدق .

ويحاول الرجل ان يشعل حبها له . ولكنها تصده مكررة سؤالها ..

لمـاذا جئت الليلـة .

ويحاول مرة اخرى ان يهرب الى ذكريات الحب .. وتسأله الأميرة ..

قل لي ..ما احوال القصر ..

ويتلعثم ويبدو عليه الارتباك ثم ما يلبث ان يعترف لها .

انا مقهور يتشقق ملكي كلحاء الشجرة .

انكرني الحـراس ..

الاميرة : والقادة والجند ..

السمندل : هجروني .

الاميرة : ماذا لو عدت معك

السمندل : قد يصفو الامر

الاميرة : لـك ..

السمندل : لنـا .

لهذا اذن كانت عودته . اكانت تنتظره ليعود لها عاشقا ، محبا ، ام يعود لهـا طالبا سندا منهـا لعرشه المنهار . وتكـاد الاميرة تضعف . وهنـا يتحرك القرندل ،

يهب من ركنـه معلنـا . .

ها قد تمت اغنيتي . . فاسمعن مقاطعها .

ويحاول السمندل ان يوقف هذا الدخيل ، وان يغري الاميرة بمصاحبتـه للقصر . ويرتفع صوت القرندل في غضب . .

لا . . لا . . ارجـوك

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبة

فاعتلت واسترخت مثقلـة بالجرح

والليلة قد تهوى ميتة انهارا وتلالا ومنازل

ولو ولدت في ساحتهـا اخرى

. . . . .

واأسفاه . . لا بد وان القي اغنيتي .

ويندفع القرندل نحو السمندل ، مستلا سكينا من ثيابه ، يغمرها في صدر السمندل ، قائـلا . . .

خذ . . هذا آخر مقطع .

لقد اكتملت اغنية القرندل اذن بهذه الطعنة القاتلة

تمت اغنيتي . .

استودعكن اللـه . .

ولكنه قبل ان يغادر الكوخ ، يلتفت الى الاميرة ويقول لها :

يا امرأة واميرة . .

كوني امرأة واميرة . .

لاتثني ركبتك النورانية في استخذاء

في حقوى رجل من طين

أيا ما كان

ولتتلقى الحب ولا تعطيه

. . . .

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يجلو مرآهم في عينيك

لك خداما لا عشاقا . .

أو عشاقا لا معشوقين .

وتودع الاميرة رجلها المقتول ، ثم تتعجل العودة الى قصرها مع الفجر .

ومن الواجب ان اخرج في الصبح الى الميدان

كي يستجلى اتباعي طلعتي النورانيه

. . . .

فسأمشي في طرقات الغابة حتى ابواب القصر

وسأدخل ساحة قصري مترجلة حتى أتلقى من خدمي ورعاياي

ما يبهج نفسي من حب وخضوع

هذه هي مسرحية الاميرة تنتظر . مسرحية شعرية على جانب رفيع من الحبكة الدرامية . بل لعلها ان تكون — في غير مغالاة — ارقى دراما شعرية بين ما كتبه صلاح عبد الصبور ، بل اكاد اقول ، وفي مسرحنا الشعري كله . فمسرح شوقي وعزيز أباظة مسرح غنائي خالص . ومسرح عبد الرحمن الشرقاوي عامة يغلب عليه السرد النثري في نسيجه الشعري ولا تبلغ حبكته مستوى من التكثيف اللهم الا في مسرحيته « الفتى مهران » . ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور كان ينقصها الحبكة الدرامية ، ويكاد يغلب عليها الشعر الغنائي . ومسرحيته « ليلى والمجنون » ارتفعت بنسيجها الدرامي للشعر نفسه شأوا عاليا كما استشرف فيها صلاح عبد الصبور بموضوعها الرفيع آفاق المسرح السياسي ، ولكنها في جملتها كذلك تفتقد حدة العمل الدرامي ووحدته الى حد ما ، بل يكاد موضوعها يتسكع بين عناصر شتى ولا يبلغ ذروته بشكل مؤثر او مقنع . اما هذه المسرحية — الاميرة تنتظر — فبرغم أن نسيجها الشعري يغلب عليه الطابع الفنائي الرمزي المركز ، الا انها بوحدة بنائها وحبكةاحداثها ومواقفها،ترتفع الى ذروة عالية من التأثيرالدرامي، وتكاد تكون كذلك استشرافا لمستوى المسرح الطليعي المعاصر ، رغم استفادتها بعناصر عديدة من التراث المسرحي الكلاسيكي والحديث والمعاصر عن تفهم واقتدار فني . فهي تلعب بالاقنعة وبالتمثيل داخل التمثيل وبالرمز المكثف ، وبالاغراب وبالايحاء ، ولكن في اطار حدث واحد يتحرك وينمو ويتعقد ويحل ، وفي اطار مضمون مؤثر يقترب منا حينا ، بدلالة سياسية واجتماعية مباشرة ، ويرتفع بنا حينا آخر بدلالة انسانية عامة .

والاميرة قد تكون مصر التي تنتظر رجلا تحبه ، ولكنه رجل مخادع . دخل مخدعها بالحب وهي ما تزال صغيرة خضراء ، ومن مخدعها دلف الى عرش أبيها فقتله واستولى على عرشه وعرشها . وبرغم حبها له ، هجرته هي ووصيفاتها ، ولكنها ظلت تنتظره ، تنتظر ان يعود . أن يعود محبا صادقا . ولكنه عاد ليواصل خديعته ، عاد اليها ليدلف من قلبها الى قلب جنده ورعاياه ، لتسانده في تثبيت دعائم حكمه الذي أخذ ينهار . وعندما توشك الاميرة ان تضعف امام اغوائه ، يتقدم الشاعر الفقير ليجهز على الكذبة الثانية ، ويحرر الاميرة من ضعفها ويفذي كبرياءها.

لعل الانتظار في المسرحية يذكرنا بالانتظار اليائس في مسرح اللامعقول المعاصر (عامة ، وفي انتظار جودو خاصة) . ولكن الانتظار هنا يورق لا بمجرد ورقة خضراء في الجذع الاجرد ، وانما يفضى الى رفض ، الى فعل وتحرك وامتلاك للمصير وانما في نهاية مسرحية « ليلى والمجنون » ننتظر كذلك ، ويسدل الستار ونحن ننتظر « الرجل الآتي من بعدي » نتطلع الى مجيئه . اما في هذه المسرحية فاننا ننتظر ثم نرفض ما ننتظر ، وتتحرك أميرتنا لتحقيق ارادتها في شموخ وكبرياء . هل اميرتنا هي مصر . قد لا يكون الرمز رمزا مباشرا ، ولكنه في جوهره يوحي بهذه الدلالة المباشرة ، وخاصة عندما يكون عليها الا تكون تابعة او عاشقة

لاحد ، بل تظل معشوقة فحسب . ولعل هذه الاضاءة للرمز لا تتكشف الا في نهاية المسرحية ، ولكنها تعود فتضيء لنا كل ما سبقها من عناصر ودلالات . ان مصر — بل الارض العربية كلها ان شئنا — بل جوهر قيمنا الانسانية ان شئنا كذلك — تتطلع — في هذه المسرحية — الى ان تشمخ براسها ، تتطلع الى استعادة مكانتها ، تتطلع الى ان تهجر احزانها ومواجدها ، وتمشي مع الفجر ، لتعود الى ابنائهـا ورجالها وعشاقها الحقيقيين المخلصين ، بعد ان عادت هي الى نفسها . ان السمندل ما كان يحبها ، بل جعل من حبها له ، وصاية عليها ، فرض وصايته على جسدها ووصاية على نفسها كذلك . انها تتحرر منه ، لتمتلك ذاتها ، وتشمخ بقيمتها . والشاعر هو الذي يساعدها على ذلك . لا بالكلمة وحدها ، لا بالحكمة وحدها ، وانما بالفعل الدرامي ، بالسكين . والشاعر هو روح الحقيقة ، المعبر عن الصوت الخفي المتحدث باسم جوهر الاشياء ، واصالتها ونصاعتها .

على ان الرمز يوحي كذلك — كما ذكرت من قبل — بدلالة اكبر من هذه الدلالة المباشرة ، وهي الدلالة الانسانية العامة . لا يمكن للحب ان يتغذى بالخديعة والكذب. ان كرامة الحب في صدقه . جوهره في صدقه . الحب لا يكون سلما لغايـة انانية . . اية غاية . لا يكون سبيلا لسلطة ، لا يكون ذريعة لكسب ، الحب زهرة انسانية غالية ، نادرة ، ناصعة ، هي في ذاتها تفتح انساني عميق .

وبهذين البعدين — المباشر وغير المباشر — تحتفظ المسرحية بدلالتها السياسية دون أن تفقد دلالتها الانسانية العامة . وبهذا البعد السياسي خاصة يتحرك صلاح عبد الصبور الشاعر ورجل المسرح ليشارك مشاركة فعالة خصبة في تأمل همومنا الوطنية والاجتماعية والقومية والانسانية في مرحلة ما بعد الهزيمة . على ان العمل الفني لا يشير باصبعه الى حدث محدد ، الى شخص معين ، الى واقع خاص ، الى مرحلة زمنية بعينها ، وانما يشير الى ما هو جوهري في الخبرة الانسانيـة فيما وراء وفيما فوق الحدث المحدد والشخص المعين والواقع الخاص والمرحلة الزمنية ، يكشف ويحذر ويتنبأ . اشارته لا تفض اسرار الماضي فحسب بل تضيء الحاضر والمستقبل . انها رؤية ، ونبوءة وهي كذلك دعوة الى يقظة وفعـل . ان صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية لا يقول بالكلمة فحسب بل يمتشق السيف القائل والفعال . في مأساة الحلاج كان موقفه ما زال متأرجحا بين الراي والفعل ، بين القول والفعل ، بين الكلمة والسيف . وكانت هذه هي مأساوية شخصية الحلاج في المسرحية ، وان لم تنجح المسرحية في ان تكون ببنائها مأساة درامية . وفـي « ليلى والمجنون » يجعل صلاح عبد الصبور من الفعل المحصن كلمة الشاعر سعيد ، فيقتل غريمه الخائن ، وان يكن يظل « ينتظر القادم من بعدي » . اما في« الاميرة تنتظر » ، فالشاعر القرندل ، صوت الحقيقة ، يرفع يده بالسكين ويقتل الخديعة ، ويحرر الاميرة ، ويختتم بهذا اغنيته . الفعل هو آخر مقطع في اغنيته . ولكنه برغم هذا ما نسى أن يغنى ، ان يقول . ان الفعل المحصن لا يلغى القول ، والقول لا يغنى عن الفعل المحصن .

هذه هي مرحلة جديدة في رؤيا صلاح عبد الصبور الشاعر المفكر . لعله لم

يخلق في مسرحيته البطل الثائر المناضل كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في « الفتى مهران » ولكنه خلق الفعل المناضل القاطع ، النابع من جوهر الشعر ، لانه ينبع من جوهر رفض الشعر للكذب والخديعة .ولعل هذا ان يكون اقرب الى طبيعة الدراما الشعرية . انه فعل محض ولكنه فعل شعري اساسا .

والمسرحية هي امتداد خلاق للموقف المتحقق في شعرنا ومسرحنا المعاصر عامة ، الذي يعبر عن احتجاج ورفض وتحريض على التغيير الثوري في مواجهة واقع الهزيمة والتخلف والخديعة والتضليل والتخاذل الذي ما زال يرين على حياتنا العربية . على ان المسرحية ، الى جانب المضمون السياسي والانساني الذي اشرت اليه ، والى جانب قيمتها الدرامية ونسيجها الشعري الرفيع ، الذي يتضافر رغم طابعه الغنائي في تعميق حركتها الدرامية ، تتميز بحساسية صافية في احداثها وشخصياتها ومشاعرها وصورها . والحقيقة ان صلاح عبد الصبور يملك قدرة شعرية فائقة على التعبير عن الاحاسيس الجسدية المرهفة ، وخاصة الجنسية منها في غير غلظ أو تبذل . انها تضمخ شعره بعطر بالغ الشفافية والعذوبة ، بالغ الانسانية كذلك .

ان هذه المسرحية على صفرها اضافة كبيرة جميلة جليلة حقا الى الدراما الشعرية العربية ، بل تكاد تستشرف آفاقا عالمية .

« الزوبعة » على المسرح الحديث
لمحمود دياب

هذه مسرحية من انضج ما قدمته مسارحنا خلال السنوات الاخيرة .

اقولها منذ البداية في غير تحفظ ، اقولها منذ البداية وكلي دهشة ، لان عملا كهذا لم يلق في حياتنا الفنية حتى اليوم ما هو جدير به من احتفال وتقدير عميقين برغم انه يعرض منذ اشهر بعيدة .

واذكر انني سعدت بمعرفة مؤلف المسرحية الاستاذ محمود دياب منذ اشهر وقدم لي مسرحيته ، ولكنني للاسف لم اتمكن من قراءتها قراءة متمعنة ، بل اكتفيت بتصفحها تصفحا عابرا ، ثم تركتها جانبي حتى افرغ لها . ولم يتح لي ان اشاهدها في العرض الذي قدمه الفنان عبد الرحيم الزرقاني في المسرح الحديث منذ اشهر ، ولم يتح لي كذلك ان اشاهدها في العرض الذي قدمه الفنان حسين جمعة في قرى كفر الشيخ . واخيرا سنحت لي الفرصة عندما اعاد المسرح الحديث تقديمها على مسرح الحكيم . واعترف انني ما توقعت ـ منذ البداية ـ في ضوء ما قرأته عنها ، ان اجدها على هذا المستوى الجاد من احكام الفن ورفعة الموضوع وذكاء المعالجة .

فمنذ ان ارتفعت الستارة الاولى حتى نزلت الستارة الاخيرة ، ما تشتت وجداني لحظة واحدة ، ولا انحرف عنها . بل زخرت نفسي بموضوعها وامتلات باحداثها ومواقفها . ما تسكعت بي المسرحية في ثرثرة عابرة ، ولا خرجت بي في تفاصيل مخلة ولا تفوهت امامي بكلمة لا يفرضها الموقف وتحتمها حركة الاحداث . وما صدمتني في الطريق بشخصيات طفيلية تعوق المعنى ، او تشتت الاحساس او تخلخل البناء .

وما اكثر ما شاهدت اعمالا فنية طيبة ، فتمنيت لو حذف منها هذا المشهد ، او اختصرت منها هذه الشخصية ، او تركز هذا الحوار .

اما هذا العمل فهو بناء فني متماسك متقن حقا . يعرف موضوعه ، ويعرف كذلك منهج معالجته الدرامية الصحيحة ، ويبلغ هدفه دون دوران أو ثرثرة .

وموضوع المسرحية بسيط للغاية . ولكنه على بساطته وعاء لقضايا بالغة العمق والشرف .

منذ عشرين عاما وقعت في القرية جريمة قتل . فمن القاتل ؟ اجمعت القرية حينذاك على انه حسين ابو شامة . وسيق حسين ابو شامة الى السجن ليقضي مدة عقوبته .

وتبدأ المسرحية بعد عشرين عاما من هذا الحدث البعيد . لقد خلف حسين ابو شامة ابنا هو صالح وابنة هي صابحة ، فضلا عن الحاجة صابحة امه العجوز المريضة . وما اسوأ السنوات العشرين التي قضتها هذه الاسرة بعد فقد عائلها. لقد فقدت بفقده كل شيء . الارض والدار والكرامة والحنان . وشب صالح في القرية سخرية لابنائها جميعا . وكبرت صابحة وهي لا تكاد تجد من يتزوجها .

ومنذ اللحظة الاولى للمسرحية نحس بمأساة هذه الاسرة متمثلة في صالح وهو يقبع في ركن من أركان المسرح وحيدا ، ضائعا مهدور الحقوق والكرامة . بلا عمل ، بلا وجه ، بلا قامة . ولكن اعماقه كانت تغلي بأشياء .

ثم لا يلبث ان يأتي نبأ بأن حسين ابو شامة قد قضى فترة عقوبته ، وانه في طريق عودته الى القرية !

وتهب الزوبعة ؟ لماذا ؟ أن ابن القتيل يعلن انه سينتقم لقاتل ابيه . عند عودته. على ان هذا هو اهون الامور . فعودة حسين ابو شامة تعني امورا اخرى اجل واخطر . فهناك من يقول انه التقى به في العتبة الخضراء ، وسمعه يهدد بأنه سوف يقتل عشرين من رجال القرية . كل عام قضاه في السجن برجل من رجال القرية ويتحسس الجميع رقابهم . على ان هذه ليست القضية الوحيدة . ذلك ان توقع عودة حسين أبو شامة تفجر في القرية حقيقة طال اخفاؤها . أن حسين أبو شامة لم يقتل احدا : لقد سجن ظلما . كل هذه السنوات من السجن كانت ظلما . اما القاتل الحقيقي فهو خليل ابو عمر . هكذا يعترف الاعرج ، الذي كان يرافقه ليلة الجريمة .

وهكذا تتكشف الحقيقة ، وتتكشف معها حقائق اخرى . فتهتز القيم في القرية ، وتميل الموازين ، وتهب الزوبعة . وتمتلىء القرية بريح الرجل العائد قبل ان يعود . وهي في الحقيقة ريح الضمير المستيقظ العائد ، يحاكم الظلمة والآثمين والاشرار .

وترتفع قامة صالح ، وتنخفض قامات اخرى كانت عالية . وتخرج ام صابحة من مرضها لتواجه الآثمين في القرية بخطاياهم التي نجحوا في اخفائها طوال هذه السنين .

على ان صالح وصابحة لا يعنيهما من هذا كله ، الا ان لهما والدا سيعود ، وكرامة سترد ، ويتمنيان لو عاد والدهما فما ارتكب جريمة قتل كما يتوعد ، بل عاد ، يتيح لهما حياة العمل والسعادة والكرامة والحنان .

ويتغير موقف القرية من صالح واخته . مواكب النفاق تتقاطر نحوهما . الذين اغتصبوا منهما الدار والارض والماشية يعودون اليهما ، معترفين ، يردون ما اغتصبوه بل يتمادون فيسعون الى التقرب بالمصاهرة من أسرة حسين أبو شامة . وصالح واخته مشغولان عن هذا كله بانتظار الحنان والكرامة والابوة المفتقدة .

ثم تتعقد الامور عندما تقع جريمة قتل اولى ، يذهب ضحيتها الاعرج الذي اعترف بالحقيقة . اذن فقد عاد حسين ابو شامة ، واخذ ينفذ وعيده ، هكذا تقول القرية . وتحس بحضوره الفاجع بين طرقاتها ومزارعها دون أن تراه .

وتنقسم القرية أقساما . قسم يتأهب للدفاع عن نفسه ، وقسم يزداد تملقا وتقربا من صالح واخته . ويرين على القرية هواء ثقيل من الانتظار القاتل والترقب القلق . أين حسين ابو شامة . انه بيننا أين ؟ في الدرة ، في مخبأ مجهول ، في كل مكان يتربص ليثب ، وينتقم من القرية التي شهدت عليه ظلما وسجنته ظلما .

أما صالح واخته فهما بين فرحة انتظار الوالد العائد ، واستنكار الجريمة الجديدة ، ان صحت نسبتها اليه . ويطول الانتظار ويطول ، حتى تهمد القرية كلها ارهاقا وفزعا وترقبا . ثم لا يلبث ان يأتي وافد الى القرية ، كان مع حسين ابو شامة في سجنه . بل لقد قيل أنه شوهد معه في العتبة الخضراء . ولكن اين حسين ابو شامة ؟ وتتكشف الحقيقة المذهلة .لن يأتي حسين ابو شامة ، لن يعود الى القرية لانه منذ اربع سنوات ، مات في السجن !

مات حسين ابو شامة ، فمن الذي قتل الاعرج اذن . انه بغير شك شريكه السابق في الجريمة خليل ابو عمر . اذن مات حسين ابو شامة ، ولن يعود الى القرية ابدا . لا ... بل عاد فعلا !

لم يعد حسين ابو شامة الى القرية ولكنه عاد اليها . فهذه آثاره العميقة في القرية كلها . لقد انكشفت الاسرار ، واتضحت الحقائق . حتى صابر واخته برغم حزنهما على وفاة والدهما ، قد أحسا بعودته الى القرية . فلم يعد أهل القرية يستخفون بهما وبحقوقهما كلها . أما مواكب المنافقين التي اخذت ترتد عنهما وتسعى للتنكر لوعودهم السابقة ، فان ابناء القرية وخاصة البسطاء منهم يتصدون لهم ويستردون منهم الحقوق المسلوبة ويعيدونها لصابر وأخته ويتيحون لهما العمل والدار والكرامة والحنان . وهكذا تنتهي المسرحية بالتفاؤل والدعوة الى العمل والمحبة . ولعلنا نجد في المسرحية بعض معاني رواية الطريق لنجيب محفوظ ، معاني البحث عن أب مرتبطة بمعاني العمل والكرامة والاستقرار والمحبة .

فكلتاهما برغم الاختلاف العميق في بناء الرواية والمسرحية وفي الموضوع كذلك ، يقدمان درسا واحدا هو ان الاب الحقيقي للانسان والكرامة الحقيقية للانسان انما تكمن في العمل والمحبة ومشاركة الاخرين .

ولعلنا نجدلهذه المسرحية كذلك آثارا فيمسرحية « بير السلم » للاستاذ سعد الدين وهبة التي كتبت بعد مسرحية الزوبعة وان قدمت على المسرح قبلها . وقد تختلف المسرحيتان من حيث البناء والفلسفة . فمسرحية بير السلم مسرحية رمزية فلسفية ، على حين أن مسرحية الزوبعة تتجه الى التعبير الطبيعي المباشر . ولكن المسرحيتين تلتقيان حول معنى واحد هو الاب الغائب . وان اختلفتا حول ما يعنيه هذا الغياب من دلالات فكرية وانسانية واجتماعية واخلاقية . ولكننا في الحقيقة نجد في مسرحية محمود دياب معاني اكثر عمقا واشد ايجابية واكثر تفاؤلا مما نجده في مسرحية بير السلم .

اما اخراج المسرحية الذي قام به الفنان عبد الرحيم الزرقاني ، فاشهد انه كان على درجة كبيرة من الجودة والجدية .

ولم يكن هم الاخراج ان يزخرف التعبير وانما ان يجسده امامنا في امانة وصدق . ولم يكن همه ان يقدم لوحات تشكيلية تفرقنا في الشكل وتلهينا عن المضمون . وانما احترم النص والتصق به واحترم كلماته وحرص على ابرازها في اطار شكلي يخدمها اساسا ، في غير تعقيد او افتعال . وكان المخرج موفقا غاية التوفيق في اختيار الممثلين وفي تنظيم حركتهم على المسرح . وكان الاداء كذلك على درجة عالية من البراعة والدقة والاخلاص . وقد يكون من نافلة القول ان انوه بممثلين كبار مثل نجمة ابراهيم وعبد الوارث عسر ومحمود المليجي . فلقد كانوا ــ شأنهم دائما ــ اساتذة حقا في التعبير ، جسدوا ادوارهم في براعة وعمق . على ان بقية الممثلين كانوا كبارا كذلك في ادائهم . وما اندر ان نجد على مسارحنا هذا المستوى الرفيع من الاداء . ولعلى اخص بالذكر الفنان مختار امين الذي قام بدور صالح . انه موهبة بغير شك جديرة بالرعاية والعناية . ولا اقلل من الجهود الخلاقة التي بذلها محمد نوح في دور الاعرج ومحب ثابت في دور السيد ابو طالب وفريدة مرسي في دور صابحة وابراهيم زادة في دور خليل أبو عمر ومحمد مظهر وحسين صبري وبقية الممثلين ..

وبرغم اعجابي بموسيقى سليمان جميل التي كانت تفسر الاحداث وتعمق ابعادها ، الا انني كنت احس بها غريبة على المسرحية ، تكاد تنتسب الى عالم آخر غير عالمها . وكنت اتمنى لو كان لها مذاق القرية ولون ثيابها وطبيعة اناسها البسطاء.

على ان هذه المسرحية عمل فني ــ جيد يستحق التقدير والاعجاب . ولا شك ان مستقبلا كبيرا ينتظر محمود دياب في حياتنا المسرحية بفضل ما يتميز به من موهبة فنية اصيلة ووعي اجتماعي صحيح . تهنئة عميقــة له وتحيــة خالصة لفرقة المسرح الحديث .

« المصور »

٦ يناير ١٩٦٧

باب الفتوح

لمحمود ديــاب

هذه مسرحية لم تصدر بعد في كتاب ، فضلا عن انها صودرت وهي على منصة مسرحنا القومي ، رفضتها الرقابة بعد أن تم اعدادها وكاد ستار المسرح ان ينفرج عنهــا .

ولهذا قد اتوسع في تلخيصها .

وازعم منذ البداية انها من اعمق المسرحيات تعبيرا عما يحتدم به واقعنــــا العربي الراهن من تأزم وانها من ارفع المسرحيات العربية المعاصرة صياغة ومضمونا.

منذ البداية نصطدم مباشرة بالاشكال الكبير الذي يواجه حياتنا .

يبدأ فصلها الاول بمجموعة من الشباب يلفهم الصمت : سبعة شبان وفتاتان يعيشون معنا ، يعبرون عنا ، يواجهون ما نواجه . ويطول الصمت .. انه صمت التساؤل . ثم يخرج التساؤل عن صمته . يتحرك وينطق وينطلق . ماذا ننتظر ، ماذا نريد . لكي نريد لا بد ان نعرف . لكننا لا نعرف مــاذا نريــد . ففي واقعنا لا اهمية لان تريد . فهناك من يفكر لك ، ويريد نيابة عنك . لقد استعاروا عقلــك ولسانك وتركوا لك يديك لتصفق بهما امتنانا واستحسانا . ولهذا فنحن لا نملك الا ان نصمت او نحل جداول الكلمات المتقاطعة . نحن جيل مهموم ، ولد بلا اجنحة رؤوسنا غمست في الارض ، في حين ان العصر ينطلق الى القمر . هل من سبيل للخلاص . الشاب الخامس بينهم يقترح امرا . التاريخ ... فهو حافل بالبطولات وقد نجد فيه المثال ، وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة وبالقدرة عــــلى العمل . ولكن .. أليس التاريخ عقيما كما يقول شاب آخر . ويرد الشاب الخامس بل ان التاريخ ولود . حقا ــ كما تقول المجموعة ــ ان التاريخ في النادر ما يكذب.. ولكن التاريخ ايضا جبان . عبد للسادة ، ومنافق . وكثيرا ما ينسى أشياء او يتناساها عن عمد حتى يبقى الحكام ، ومحترفو اكل الاكتاف وكذا قواد الجند . ويؤكد لهم الشاب الخامس : لن نقرأ التاريخ كما كتب يا رفاق ، ولكننا سنعيد صنعه ، نعيد صياغته ، نرد اليه ما انقص منه ، ونستبعد منه ما لا نقبله . بكلمة مختصرة .. نصنع الحقيقة . حسنا .. من أين نبدأ . ويدور البحث في التاريخ حتى يستقر عند عصر الفتوح الاسلامية . ولكن .. لا من بدايته الاولى المجيدة ، وانما بداية نهايته ــ على حد قول الشاب الخامس ــ حين يعجز ملك الغابة عن ان يهش غرابا ينقر في رأسه . بوجه التحديد .. القرن الخامس للهجرة ، الحادي عشر الميلادي .. الحروب الصليبية . ففي الشرق سقطت فلسطين ومعظم ارض الشام في ايدي الفرنج ، وسادة العرب يأكل بعضهم بعضا . دسائس وخيانات . وفي الغرب ينهار الصرح العربي في الاندلس . وتتساقط البلاد في ايدي الفرنج . والقبائل العربية يأكل بعضها بعضا . وفي البحر سقط البحر الابيض المتوسط ايضا.

صار ملكا للفرنجة . ولكن الم يكن هناك لحظات مضيئة . كانت .. لعل ابرزها صلاح الدين . ليس بامكان احد ان ينكر عظمة هذا الرجل . كان قائدا عظيما . نحن لا ننكر هذا . ولكنه لم يكن ثائرا عظيما . كان يحمل سيفا ، ولكنه لم يكن يحمل فكرا . والثورة فكر اولا . ولهذا لم يكن غريبا ان ماتت انتصاراته من بعده . ولكن الم يكن في هذا العصر ثائر واحد . لا احد يقول هذا . ولكن التاريخ وهو ينافق السادة يتجاهل الثوار عن عمد . فالثوار في العادة ضد السادة . ومن هنا تبدأ مهمتنا ــ كما يقول الشاب الخامس ــ في اعادة صياغة التاريخ . علينا ان نفتش عن هؤلاء الثوار . فلا بد انهم وجدوا بكثرة في الزمن الذي اخترناه . ان الايــــام التي صنعت صلاح الدين القائد ، كان من الممكن ان تصنع الثائر . ان الثائر يظهر في عصر صلاح الدين فلنحدد ملامحه . انه عربي بالضرورة . وهو شاب . ولا بد ان يكون فارسا وهو شجاع وذكي ، عنيد في الحق ، لا يكذب ابدا . له قلب شاعر وحسه . مفكر . وهوفدائي عند الضرورة . وهو يعرف ما يريد . وهو يبرز لنـــا كيان هذه الشخصية في خلفية المسرح في اعلى تل . وتزداد قسماته تحديدا . وجهه لا يخلو من الاكتئاب وهو قلق ، وهو شامخ الراس في غير تعال . وهو قادم من بعيد ، من اين ؟ من الاندلس . من اشبيلية . وهو يحمل كتابا . ثائر جاء يحمل فكرا . حسنا .. ما اسمه ؟ ليكن اسمه اسامة ،فهــو اسم عربي . وليكن اسامة بن يعقوب . فيعقوب اسم يليق برجل من الاندلس . هذا هو اذن فتانا الثائر كما تقول المجموعة . لن تجدوا له اثرا في فهارس او مراجع او على جدران قلعة ، ولا في نقش جامع او في ملاحم الشطار . لم يكن يوما خليفة او اميرا . وهو لم يحــك الدسائس ولم يخن . ولهذا فأسامة غالبا ما يكون مطاردا من رجال الشرطة . وهنا يظهر على المسرح جنديان من اشبيلية . يفتشان عن أسامة . ولكنه يراوغهم ويفلت منهم مواصلا طريقه .. الى اين .. الى لقاء صلاح الدين . يحدثه صلاح الدين عن انتصاراته ، ويحدثه أسامة عن احلامه . يسلمه أسامة فكرته لكي يمنحها صلاح الدين سيفه . فهكذا تصبح الجنة ملكا لامتنا في الارض .

وتتعالى هتافات باسم صلاح الدين . نحن اذن في مواجهة معسكره في لحظة انتصاره . ولكن سرعان ما يتركز الضوء على مؤرخ من مؤرخي ذلك العصر . الشيخ عماد الدين يجلس ممليا على كاتبه زياد احداث التاريخ الذي يعيشه . عينه على مجاميع اسرى الفرنجة المقيدين بالحبال يجرهم جندي عربي ، يمرون بخيمة صلاح الدين . والشيخ عماد الدين يملي تاريخه بعبارات مسجوعة مزخرفة مزعردة بأمجاد انتصارات صلاح الدين . وهنا يقدم عليه أسامة . ويتعارفان . في البداية يرحب المؤرخ بأسامة عندما يعرف انه من الاندلس ، ولكنه سرعان ما يسخر منه عندمـــا يعرف غايته من لقاء صلاح الدين . ويثير كتاب أسامة فضوله . وعندما يقول له أسامة « افكر في السلطان ، وقد لفه اعصار الكلمات ، اياما واياما حتى اصابه الدوار ، ولم يعد يملك من وقته برهة صغيرة ليفكر فيما يحسن صنعه للامة بعد النصر » ويسأله المؤرخ محذرا « جئت ترشد السلطان الى ما يحسن صنعه » ويأخذ في قراءة فقرات من كتاب أسامة الذي يريد ان يقدمه لصلاح الدين . ما اســـم

الكتاب « باب الفتوح » . ماذا تعني بهذا . ويقول أسامة « اعني أن الامة لن تقوى وتستعيد مكانتها وهيبتها الا اذا هي مرت به » . اندلسيّ مغرور ــ هكذا يعلــق المؤرخ على كلمات أسامة . ثم تتوالى فقرات من الكتاب ، يقرأها المؤرخ بعينيــــه الصامتتين وتعلنها علينا مجموعة الشباب بأصواتها الجماعية حينا والفردية حينا آخــر ...

ــ جفت حقول القمح قبل ان تنمو السنابل .. وما عادت الابقار تعطي اللبن. امشيئة الله ان تقتلنا جوعا ، ام انا اذا شئنا ان نلهو ، لم نرو حقول القمح وغفلنا عن اطعام الابقار .

ــ أني امنح الله قلبي عن طيب خاطر ، اما ارادتي فاني احتفظ بها . طالما اني مسئول عما افعل .

ــ ورسالتي تنطق باسم العبيد . وعبيد الامة صنفان ، صنف يباع ويشترى في اسواق النخاسين وعبيد بالخوف وبالحاجة . وذا حال الناس جميعا في امتنا، الا السادة من أتباع الحاكم .

ــ والسادة مهما زادوا فهم قلة .

ــ كيف اكون حرا وانا جائع ذليل ، ككلب ضال ، محتقر خائف ، يؤرقني شعوري بأني مطارد .. حتى في أحلامي .

ــ لا وقت لدي لكي احب ولا لكي استمتع بالنظر الى القمر ...

ــ ادس وجهي في صناديق القمامة ابحث عن كرامتي التي ضاعت ..

ــ المركب توشك ان تغرق ، ولكي ننجيها لا بد وان نتخفف من بعض الاثقال .. ووسيلتنا اعتاق عبيد الامة . لا يوجد بلد حر بغير شعب حر .

ــ ما من شيء يدفع عبداً ان يستشهد ، ليصون الحرية للاسياد ، ان يحمي ارضا لا يملك فيها شبرا .. ان يحفظ عينا لا يعطي منها جرعة ماء ، ان يمنح دمه ليحيا جلادوه .

ــ كرسي الحكم ملك الامة ، لا يورث ، او يباع ولا يعار ولا يوهب ..

ــ من حق الامة ان تختار حاكمها بحرية ، ان تعطي البيعة للاحكم والاعدل والاكثر ايمانا بقضايا الناس .

ــ الحكم في أمتنا شورى ، الحاكم خادم أمته لا مالكها ...

ــ لكل فرد في الأمة حق معلوم ، في المأكل والملبس والمسكن والعلم .

ــ من حق القادر ان يعمل ، وحق العاجز ان ياكل والايتام وكذلك من اقعده السـن .

ــ الحرية .. شبر الارض ، ماء النبع ، قبر الجد وامل الغد وضحكة طفل يلهو في ظل البيت ، وذكرى حب ، وقبة جامع ادوا فيه صلاة الفجر . بأوجز كلمة .. عظمة امة .

هذا بعض ما يقراه مؤرخنا العماد . فيستشيط غيظا . ويكفر صاحب الكتاب بل يغري به سيف الدولة قائد الجند الذي يكاد يقتله ، الا انه يتردد فيطلقه على ان يعود ــ من حيث أتى ــ الى الاندلس . ولكن اسامة لا يعود ، بل يواصل رحلته

الى لقاء صلاح الدين . على ان نبتة خضراء نبتت له في بداية الرحلة . انه زياد كاتب المؤرخ . يمتلىء بكلمات « باب الفتوح » ، بأسامة ويتواعدان على اللقاء في القدس. وينتهي الفصل الاول .

وتفتح مجموعة الشباب الفصل الثاني كذلك . وهي تسخر من بعض الحكم الشعبية السائدة التي تعبر عن الخنوع والاستسلام . « خير الامور الوسط » «اللي يبص لفوق يتعب » « العين ما تعلاش على الحاجب » « بات مغلوب ولا تبات غالب » « من رضى بقليله عاش . من خاف سلم » الخ .. الخ .

ولكن لماذا يتعلق الناس بهذه الحكم . لانه لا شيء يهزم المثل العليا مثل الجوع. وهذا هو شأن ما نحن فيه . لقد تحقق لنا النصر العظيم في حطين . ولكن البؤس كان ما يزال ضاربا اطنابه في البلاد . فكأنما النصر شمس اشرقت على مستنقع موبوء » ها نحن اولاء امام ابواب عكا .. بعد ان سقطت كذلك في يد صلاح الدين . جمهور كبير من الاهالي العرب يحاولون دخولها . ولكن جند صلاح الدين يمنعونهم .. نحن عرب .. نحن أصحاب عكا .. ويرد عليهم جندي .. عودوا من حيث كنتم حتى ندعوكم . لقد طرد الفرنج آباءنا من قديم فعشنا ننتظر العودة . ولكن لا احد يسمح لهم بالدخول . ويبرز أسامة ويتكلم باسم الأهالي العرب مطالبا بدخولهم الى مدينتهم .. نحن لا نريد الغنائم ، نحن نريد حقنا في حياة مدينتنا . لقد عادت الينا مدينتنا بلدا بكرا ، لنبدأ طلق حياتها من جديد .. الناس فيهـا سواسية ، لا عبد بينهم ولا سيد . شركاء في الحرب والسلم . وحصاد الارض للجميع . ويكتشف سيف الدين قائد الجند أسامة . ويأمر بالقبض عليه . الا ان زياد ـ كاتب المؤرخ ـ ينبهه الى ذلك ويساعده هو والأهالي على الهرب . ويواصل أسامة رحلته . ويلتقي بمجاميع مسافرة الى مختلف البقاع المحررة ، ومن بينها يلتقي أسامة بمجموعة او اسرة بالاحرى ـ مسافرة الى القدس . على رأسها ابو الفضل وهو شيخ كبير محمول على لوح خشب . انه عائد بالفرحة الى القدس . لقد عاش فيها محنة احتلال الافرنج لها . شاهدها وهي تحرق وتنهب ، ويقتل فيها كل شيء. عاش حياته ينتظر لحظة تحريرها . واليوم يعود اليها وهي على وشك ان تحرر . يخشى ان يساوم فيها صلاح الدين ، ان يسلم له الافرنج مقابل مال . لا يقبل ابو الفضل النصر الهزيل . انه لا يقبل الا الانتقام الكاسح من هؤلاء البرابرة الذين دنسوا القدس . ولهذا يتعجل السفر اليها . ثم لا يلبث ان يبلغه نبأ استسلام القدس . لصلاح الدين بغير مقاومة او حرب . ويتحرك اليها ابو الفضل في غير حماس مصطحبا معه أسامة في رحلته . ونبلغ ابواب القدس . جنود اشبيلية مع جنود صلاح الدين يتربصون على ابوابها لاسامة . تجار العبيد والنفائس والفلال يهرولون لدخول المدينة . الافرنج يخرجون منها مقابل بضعة دنانير . تظهر مجموعة الشباب . يتساءل احدهم : ماذا تنوون صنعه بأسامة . اراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد وتجار الكلام وتجار الفلال والحواة والأفاقين وكل الوان السوس . وضربتم حصارا على الابواب بالجند المتربصين لاسامة . ولم تدخلوا المدينة فقيرا واحدا يصلح ان يكون له سندا . وينتهي حوارهم الى تصور جديد : عدد من شباب

العامة ممن بلغتهم انباء اسامة وكتابه ، يخرجون الى ابواب القدس لملاقاته وليضعوا انفسهم تحت امرته ويكونوا له سندا . وما تلبث مجموعة الشباب ان تصبح هي نفسها شباب القدس . انهم امتداد للشباب في كل عصر . وسرعان ما ينضم الى المجموعة زيادة كاتب المؤرخ الذي يقف معهم في انتظار اسامة . وتقبل مجموعة ابو الفضل ومعها اسامة . ويعجب اسامة لمرآى ابواب القدس مفتوحة . ويفسر له ابو الفضل ذلك الامر . لقد ذبح كل اهل المدينة (العرب) ولم يبق منهم الا نفـر قليل . ويستطيع اسامة متسترا بمجموعة ابي الفضل ومجموعة الشباب ان يمرق من الجند وان يدخل المدينة . وينتهي الفصل الثاني على كلمات ابي الفضل الذي يقول فيها : « من يصدق ان حربا دارت هنا ، لقد غررت الفيلان بالسلطان الوديع، لعبت لعبة الثعالب فادعت الموت ، ولن تلبث ان تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقي » ..

ويبدا الفصل الثالث والاخير في ركن من ساحة في مدينة القدس . اسامة مع مجموعة الشباب ، يبحث عن طريقة للقاء السلطان وتقديم كتابه ، رغم ما يحيط به من صفوف الناس والحرس التي تحول دون هذا اللقاء . ويقترح احد الشباب ان ينفضوا فيذهب كل واحد منهم الى قومه في انحاء الارض حاملا نسخة مـــن باب الفتوح . فبهذا يصبح حلمنا ملكا لجماهير الناس . وبهذا لن يعوق تحقيقه انتظار اذن من حراس القصر السلطاني بمقابلة السلطان . ويقول لهم اسامة : لن يتحقق هذا قبل ان يمضي زمن يعد بالسنوات . وهو يريد ان يبدأ . ليأخذ كـل منهم نسخة من الكتاب ويمضي في طريقه ، اما هو فسيبقى ليكمل مسيرته التي اختارها . وينتهي الحوار بالموافقة على راي اسامة . فلتبذل محاولة جماعية للقاء صلاح الدين وعرض الكتاب عليه . وهنا يبرز ابو الفضل وهو يعد الخطى الى بيته القديم حتى يقع عليه . هذا البيت بيتي . لعل مظهره قد تغير . ولكنه بيته . ثم يتبين ان البيت مسكون . تسكنه ساره ويعيش فيه التجار الذين التقينا بهم على باب القدس . وسارة امراة تتخذ من بيتها مأوى لطلاب اللذة من الاغنياء . ويصطدم ابو الفضل بسارة مطالبا ببيته . ويقف التجار الى جانب سارة ، ويقف اسامة الى جانب ابي الفضل . وينتهي الامر بالاستعانة بالجنود وطرد ابي الفضل واسرته بعيدا. ونعود الى اسامة ومجموعة الشباب . من بعيد نسمع ضجة موكب صلاح الدين وهــو ذاهب للمسجد . يبدأ كل منهم محاولة اختراق صف الجند والوصول الى صلاح الدين . ويتساقط الواحد منهم بعد الاخر في ايدي الجند ويصادر ما معهم من نسخ كتاب باب الفتوح وعندما يسأل اي واحد منهم عن اسمه يقول : اسمي اسامة . وتشي بهم سارة لدى الجند . تقول بأنهم كانوا مع اسامة ويقبض عليهم بتهمة محاولة قتل السلطان وتحرق نسخ الكتاب ويبقى اسامة وحده مع النسخة الاصلية من الكتاب ، ليقوم بالمحاولة الاخيرة . يلتقي بزياد الذي يقول له بانه يحفظ الكتاب عن ظهر قلب ، وانه لا يدع فرصة تسنح له الا واسمع كلماته للناس . سأملأ الدنيا بكتاب باب الفتوح . سوف يستنسخ منه نسخا ونسخا ويقوم بتوزيعه في كل مكان . ويفترقان . اسامة يستعد لملاقاة السلطان . التجار يبادرون بوضع خطة للايقاع باسامة بعد ان يفشل في ذلك قائد الجند . وينجحون . يتكاثر التجار

حول اسامة ، تجار العبيد والفلال والنفائس ومعهم سارة .. يتكاثرون يتكاثرون حتى يغطوه تمامـا . ان اسامة يعرفهم . فما اكثر ما التقيت بوجوهكم في الاندلس وفي المغرب وفي مصر وفي الشام وفي كل بلد وطئته قدماي . ليت رفاقي يأتون الان ليروكم في اجتماعكم الشيطاني هذا . فيكتشفوا الحقيقة في أعينكم . اننا على حق . ان الفتوح لن تتيسر لهذه الامة آلا اذا مرت على اجسادكم جميعا .. بلا رحمة . وتضيق الدائرة على اسامة حتى يختفي ، يزول ، ويرتفع فيءنفس اللحظة في الساحة ، هياج ، حماس ، يتخلله اصوات الشعراء الذين يتبارون في انشاد قصائد المديح لصلاح الدين . ويرتفع صوت شاب من المجموعة ليسكت هذه الاصوات ويخيم الصمت . ويقول الشاب الخامس والمجموعة : لم تكن هذه نهاية القصة . فالتاريخ ممتد . لم يدم النصر لصلاحالدين طويلا . فقد عاد الافرنج بعد شهور وهم اكثر عددا وعدة واشد قوة . واستردوا البلاد العربية من جديد ، حتى سلمهم الملك الكامل الايوبي مدينة القدس نفسها . وفي الغرب سقطت الاندلس في ايدي الافرنج . ولكن هل مات اسامنا . كلا .. فها أنذا واحد من رفاقه ما زلت حيا . ولم تمت كلماته . وتستعيد المجموعة بعض كلمات باب الفتوح ويهبط الستار ، على صوت المجموعة وهي تقول « لو اننا اعتقنا الناس جميعا ، ومنحنا كلا منهم شبرا في الارض . وازلنا اسباب الخوف ، لحجبنا الشمس ــ اذا شئنا ــ بجنود يسعون الى الموت ليذودوا عن اشياء امتلكوها ، واكتشفوا كل معانيها . الحريـة ، شبر الارض ، وماء النبع ، قبر الجد وأمل الغد . وضحكة طفل تلهو في ظل البيت ، وذكرى حب ، وقبة جامع ادوا يوما فيه صلاة الفجر ، بأوجز كلمة ... عظمة أمة ».

هذه مسرحية باب الفتوح . انها في الحقيقة من أعمق المسرحيات تعبيرا عن واقعنا العربي الراهن المأزوم ، ومن ارفع المسرحيات العربية المعاصرة صياغـة ومضمونـا .

والمسرحية في الحقيقة تزيل الوهم التاريخي حول صلاحالدين . انهـا لا تقلل من بطولته ولا تهدر من قيمة انتصاراته . ولكنها تفتش في دلالتها ، في حدودها ، في مداها ، في قيمتها الاجتماعية والانسانية والقومية . حقا ، لقد تحقق بهـا انتصار عسكري على الصليبيين ، ولكنه انتصار لم يصمد طويلا . لانه لم يعمـق جذوره الاجتماعية والشعبية . كان انتصارا على الصليبيين ، ولكنـه لم يكـن انتصارا للجماهير ، للبسطاء . لم يكن لهم بل كان لفئات من التجار والوصوليين والمنافقين . ولهذا سرعان ما تآكل وانهار امام هجمة صليبية اخرى . لكي يكون الانتصار انتصارا ، ينبغي ان يلتقي السيف بالحكمة ، القوة بالحق ، السلطـة بالجماهير . الا يكون انتصارا للحاكم فحسب ، بل انتصارا للمحكومين اساسا ، انتصارا لارادتهم ، لمصالحهم ، لانسانيتهم . وهذا هو معنى الانتصار الحقيقي . بل هذا هو الضمان لترسيخه ودعمه . الدفاع عن الانسان هو هدف كل المعارك العظيمة وهو محور الانتصار وهو ضمانة كذلك ، وهو في واقعنا الراهن ، الطريق الوحيد اليه . لكي ننتصر ، لا ينبغي ان نغفل انسانية الانسان . انه طريق النصر وهدفه كذلك . ان يشارك الانسان في صنع تاريخه ، ان تتحقق له ارادته الحرة ،

ووعيه المتفتح ومشاركته الفعالة . لا انتصار الا بالانسان ومن اجل الانسان .

ومن اجل ان تربط المسرحية بين هذا التأمل في التاريخ القديم ، وهـذا الدرس للتاريخ المعاصر ، كان بناؤها الفني الذي يمتزج فيه القديـم والمعاصر ، متجسدا في مجموعة من الشباب يمثلون المعاصرة . ولكنهم في الحقيقة يمثلون التجدد في كل عصر . يبداون بانتقاد ما هو قائم ويأخذون في البحث عن مخرج في التاريخ . لا يكتفون بالتاريخ المكتوب بل يضيفون اليه بعدا يكمل حقيقته التي يغفلها المؤرخون ... الانسان المتعلق بالمثل الاعلى ، النابع من ارض البسطاء ، المعبر عن امانيهم واشواقهم .

ويتجسد امامنا التاريخ المكتوب والمتخيل ، ويحتدم الصراع فيه بين مظاهر انتصاره وحقائق هذا الانتصار ، بين الواقع والحلم ، بين صلاح الدين واسامـة ، بين صلاح الدين وأبي الفضل ، بين سارة وسيف الدين والتجار وشعراء التملق ومؤرخي الزيف من ناحية وبين ابي الفضل واسامة وزياد والاساميين والشباب من ناحية اخرى . ولا تنتهي المسرحية الا برؤية هي استمرار الحلم ، ولكن بعد ان كشفت زيف الواقع وازاحت وهم التاريخ القديم المكتوب الذي ما زال يزيف تاريخنا الراهن .

وحركة بناء المسرحية هي نسيج بين الواقع والحلم ، وصراع بينهما هو جوهر التاريخ الحقيقي الحي للانسان . ولكن المسرحية لا تصوغ رؤيتها عن طريق انماط جامدة . فمجموعة الشباب ليسوا مجرد جوقة تردد بلسان واحد احلام الناس بل نجدهم ابعادا ومستويات انسانية مختلفة متنوعة . بينهم اختلاف الرؤيـة وصراع الافكار ، ولكن .. فيهم الرغبة في الوصول الى الحقيقة . ان أسامة وكتابه « باب الفتوح » هو الحلم مجردا ، ولكننا نجد الى جانبه أبا الفضل التجسيد الحي البسيط لهذا الحلم ، تجسيد انساني بسيط في الرغبة المشروعة في العودة الى مدينته ، الى بيته . ان يصبح الانتصار على الافرنج انتصارا لي ، انتصارا لذاتي ، لكرامتي ، لانسانيتي ، ان يعود لي بيتي ، ان يكون لي بيت . ولعلنا نجد التجار والعاهرة مجرد انماط . ولكن هذا شأنهم في المسرحية . انهم وظائف اجتماعية اكثر منهم شخصيات حية . ولكننا قد نجد بعداً اعمق في ابنتها التي احبت أسامة وحاولت اغواءه . ولعلنا نجد في المؤرخ ايضا هذه الصورة النمطية للمؤرخ المتلائم المندمج في اطار وضع اجتماعي وسياسي وفكري محدد . ولكننا نكسر هذا النمط بزياد ، البعد الانساني المتحرك في هذا النمط الجامد .

والمسرحية تبني فكرتها بناء يجمع بين نعومة الحلم وخشونة الواقع وجمود بعض عناصره ، دون ان تغفل عن حيوية حركة الحياة في الانسان ، وهي تضفر هذا كله تضفيرا بارعا لتصوغ مضمونها الانساني الكبير .

واذا كانت الشخصيات تتنوع بين الشخصية الحلم والشخصيـة الواقـع والشخصية النمطية والشخصية الوظيفة ، فاننا نجد هذا كذلك في الحوار . هناك الحوار الحلم ، والحوار الواقع والحوار الوظيفة ، وتضفر المسرحية هذا كله ، لتحقق به تأثيرها الوجداني والفكري معا . ولعلنا نجد كذلك تضفيرا وتناسجا بيـن

تقديم الحدث البسيط ، والمسار الملحمي التعليمي البرختي ، بين الايهام وكسر الايهام ، بين الواقع الجاهز امامنا والواقع الذي نصنعه بمخيلتنا ، بين الانفعال بالمواقف ، وبين الدعوة الى تأملها ، بين الجوقة ، المجموعة التي تقول ، والجوقة التي تشارك في الاداء (في القدس) بل تشارك في الفعل التاريخي ، وتحـرص عليه باستمرار . . حتى بعد نزول الستار .

والمسرحية نموذج طيب للمنهج الصحيح للاستفادة من التراث . انها لا تجعل منه صنما يعبد ، وانما تتخذ منه موقفا نقديا ، يجعل منه درسا يدفعنا الى الامام، لا يشدنا الى الوراء او يسمرنا في بلادة واقع . بناؤها الفني نفسه ، يتضمن هـذا المنهج النقدي،لا باضافتها للتاريخ فحسب بل بعرضها للتاريخ في صراعيته العميقة، الباطنة ، لتضاريسه الخارجية المسطحة . انها تزيح الستار عن الحركة الداخليـة للتاريخ في مظاهر بطولتهـا ،لتنصت الى قلب الانسان الحقيقي ، ولتعرف قسمات وجه الواقع الحقيقي ، وتستخلص من هذا لا مجرد رؤية خاصة بنا ، تتغذى بها خبرتنا العربية الراهنة ، وانما رؤية انسانية شاملة كذلك .

وتدور المسرحية حول موضوعين ، موضوع رئيسي هو « اسامة ــ الكتاب » في سعيه من اجل ان يلتقي بصلاحالدين في غمرة انتصاراته العسكرية ليقول له : امزج قدراتك العسكرية بالوعي باحتياجات الناس البسطاء . وهناك موضوع ثانوي هو موضوع ابي الفضل الذي يسعى للعودة الى القدس فرحا بالانتصار ، فرحـا بالعودة الى بيته . والموضوع الثانوي ليس مستقلا عن الموضوع الرئيسي ، بـل هو ترجمة عملية ،واختيارحي" له. انه دعم للموضوع الرئيسي ، تأكيد لضرورته. انه اعطاء الموضوع الرئيسي ــ الذي هو حلم ــ قيمة واقعية . ان ابا الفضل يحتم اسامة ، واسامة هو الحلم المناضل من اجل ابي الفضل . من اجل ان يكون للناس، لكل الناس ، بيت وحرية وكرامة . ابو الفضل هو الواقع الحي المأساوي الـذي يفضح الانتصار السطحي ، واسامة هو البصيرة النافذة الى هذا الواقع المأساوي ، المكافح بكتابه ، بالشباب من حوله ، وبحركة التاريخ من بعد ، من اجل تغيير هذا الواقع ، وتجسيد الانتصار الانساني الحقيقي على الارض . ابو الفضل هو الانسان الفرد الذي يعاني وسط البهجة ، والذي يقهر في غمرة الانتصار الذي يتحقق باسمه . ماذا يعني الانتصار اذا لم يعد ابو الفضل الى بيته . ما قيمة فتح القدس ان لم تكن تحقيقا للعدالة والحرية لسكانها ، لاهلها . وابو الفضل واحد مـن عشرات وآلاف سمعنا اصواتهم على ابواب مختلف المدن المحررة يجارون بالشكوى لانهم لا يستطيعون العودة الى بيوتهم . سبقهم الى مدينتهم التي كافحوا وضحوا من اجلها ، التجار والجنود ليتقاسموا المغانم وحدهم ويصوغوا المستقبل لصالحهم. ومصير ابي الفضل تماما كمصير اسامة ، لانهما في الحقيقة شيء واحد . انتصار احدهما هو انتصار للاخر وهزيمة احدهما هي هزيمة للاخر . احدهمـا هو الحلـم والاخر هو الحق المهدر . من هذا الحق المهدر ينبثق الحلم ويرف . وليس الحلم مجرد شطحة خيال بل هو ضرورة حياة . الحلم هو واقع مناضل ، لا مجرد واقع غاضب أو مغتصب او مجهض . ابو الفضل يطرد من بيته ، يضيع في مدينته ،

واسامة يحتجز عن لقاء صلاح‌الدين ، ويقتاله التجار ويسجن اتباعه ويحرق كتابه . وكما يستمر ابو الفضل في التاريخ المأساوي الحي لانسانيتنا ، يناضل هو واسرته من اجل بيته ، حريته ، كرامته ، يستمر كذلك اسامة ، الحلم ، مناضلا عبر التاريخ ، ليفضح الوهم دائما ، ويبشر بعالم يسود فيه العدل والحق والحرية.

هل نستطيع ان نقول ان صلاح الدين وانتصاراته العسكرية كان موضوعا ثانويا كذلك . لا .. انه لم يكن موضوعا ــ من الناحية المسرحية ، بل كان الارضية التي تتحرك عليها مأساة المسرحية وتتحرك بها كذلك . كان بعدا من ابعاد اسامة ، من ابعاد حلمه ، وكان بعدا من ابعاد ابي الفضل ، من ابعاد محنته . ولهذا كان من الطبيعي في المسرحية التي يتحدث اغلب حوارها عن صلاح الدين ، وتضج ارضها بحركة جنوده وأسراه وترتفع في سمائها قصائد شعرائه وأسجاع مؤرخيه ، الا يظهر صلاح الدين على المسرح ، كان هناك دائما ، يستقبل الاسرى ، يذهب للصلاة. لا نراه ولكنه موجود بكل ثقله المعنوي في الاحداث في المسرح . ذلك ــ كما ذكرت ــ لانه لم يكن الموضوع الرئيسي او الثانوي ، بل لعله كان نقيض الموضوع الذي يحرص الموضوع ويحركه ، كي ينمو ، وينضج . ولعل هذا ان يحمل دلالة من الدلالات الفكرية في المسرحية . الحاكم القائد ، لا نرى منه نحن البساط من الناس الا رجاله الذين يعزلونه عن المحكومين ، ويعزلون المحكومين عنه . ومن هذه العزلة يعجز الحاكم عن رؤية الحقيقة . وتظل الحقيقة الحية تعاني ، ويصبح كل انتصار هو انتصار لفئة اجتماعية محددة ، انتصار لها وحدها واستعباد واستغلال لبقية الناس ، وقهر وطمس للحقيقة . والمسرحية زاخرة بأمثال هذه المواقف الايحائية الجزئية العديدة ، فضلا عن مضمونها العام .

وهي تعبر عن مضمونها سواء بحوارها المركز المكثف الرفيع ، او بحركة احداثها وأنماطها وشخصياتها تعبيرا ينسجم انسجاما رائعا مع هذا المضمون ، بل يكاد يجعل من هذا المضمون نبضا حيا يبدأ ويأخذ في النمو والتألق منذ اول كلمة في المسرحية حتى آخر كلمة فيها .

ونستطيع أن نعد هذه المسرحية مسرحية تاريخية ، بانتمائها ــ نقديا ــ الى احداث ماضية ، وانتمائها ــ رمزيا ــ الى احداث حاضرة ، ولكن تاريخيتها في الحقيقة تنتسب ــ بمعنى اعمق ــ الى انتمائها الى مستقبل النضال البشري ، الى طبيعتها الصراعية الحادة ، الى كشفها لقسمة اساسية من قسمات المعاناة البشرية، ولمعنى اساسي من معاني التفاؤل الموضوعي في قلب هذه المعاناة .

وقد آخذ على المسرحية تفصيلة جزئية ، من الناحية الفكرية ، هي موقف ابي الفضل من تحرير القدس . وقد يكون من حقه ، وهو الشاهد على الجرائم التي ارتكبها الفرنجة عند احتلالهم القدس ، ان يطالب بان يكون تحريرا على نفس القدر من القسوة والعنف والتقتيل والتعذيب . وقد يكون هذا مبررا في التعبير عن شخصيته . ولكن قد يكون من واجب مسرحية تجعل لها رسالة محددة وتضمنها « كتاب باب الفتوح » بصورة جهيرة ، ان يكون لها راي في موقف ابي الفضل من منهج التحرير ، وان تركت أبا الفضل يعبر عن رأيه . ان القضية بالطبع

في جوهرها ليست قضية القسوة او العنف مع الاعداء المحتلين ، بقدر ما هـي الانتصار عليهم انتصارا يحرر الارض منهم ويقطع دابر عودتهم ويجتث جذور هذه العودة المتمثلة في التجار الوصوليين . اي ان القضية ليست مظهر العنـف وانما جوهر التغيير الاجتماعي. لا احد يستبعد العنف وسيلة للتحرير والتغيير والتثوير في وجه مقاومة القوى العدوانية والاستغلالية والرجعية عامة . ولكن القضية هنا ليست قضية الوسيلة تفرضها ضرورات واقعية او لا تفرضها ، انما القضية كما ذكرت هي قضية التغيير نفسه . فقد يكون العنف والتنكيل وسيلة لتحرير القدس في المسرحية مثلا ، ولا يمنع هذا من مواصلة الاستغلال الاجتماعي ، مواصلة سيطرة تجار العبيد والنفائس والوصوليين،هل القسوة والعنف في معاملة الفرنجة هي الضمان الذي يعيد لابي الفضل بيته ويمنع الاستغلال ؟! القضية اذن ليست قضية عنف بدني دموي ، بل هي قضية حسم اجتماعي ، سواء كان هذا العنف البدني وسيلة ضرورية لها او لم يكن . القضية ليست مظهر العنف وانما جوهـر التغيير الاجتماعي المصاحب للتحرير . ويبدو ان وجهة نظر ابي الفضل هي فقرة من فقرات باب الفتوح وان لم ينص عليها . وكنت في الحقيقة احب ان اعرض لهذا، لولا الطابع الفكري الخالص للمسرحية ، بل الطابع التبشيري ، الذي يتحقق في بنائهـا بغيـر شك تحققا رفيعـا .

ان هذه المسرحية تعبر تعبيرا فنيا صادقا عن واقعنا العربي الراهن المأزوم . ولهذا فليس من باب المصادفة ، وليس امرا عارضا ، ان تصادر هذه المسرحية . ويوم ان يتاح لها ان تتجسد مسرحيا ، فسوف يكون هذا معنى من معاني بدايـة انفراج في أزمة واقعنا نفسه .

لسنا منتصرين انتصارا باهرا يمكن باهازيجه واناشيده ان يغطي قبح واقعنا. ولكننا منهزمون . هذه هي الحقيقة . ارضنا العربية محتلة ، ومجتمعاتنا متخلفة ، وايقاع حركتنا الحضارية ايقاع بطيء بل بليد في كثير من الاحيان . ولا شك ان هذه الاهازيج والاناشيد هي احد مصادر هزيمتنا ، فيا طالما غطينا بها قبح واقعنا ، وغطينا الحقيقة عن انفسنا . وهي هزيمة لا مخرج منها ، ولا انتصار عليها – حتى مجرد الانتصار العسكري – الا بانتصار الانسان فينا ، انتصار ارادته وحريتـه وكرامته . لا انتصار على عدوان او احتلال الا بانتصار مصاحب على القهـــر والاستغلال والاستعباد . انهما ساحتان في معركة واحدة . او معركتان متواقتتان في ساحة واحدة . لا نكاك لاحداهما عن الاخرى ، ولا معنى ولا قيمة لاحداهمـا بغير الاخرى ، ولا طريق لاحداهما الا طريق الاخرى .

هذه هي الكلمة الكبيرة التي تطبعها في النفس والعقل هذه المسرحية . ومـا اعمقها كلمة وما اصدقها . اكاد اقول أن هذه المسرحية تعد – هي ومسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » ارفع المسرحيات ، وعيا وفنا وتأثيرا – التي ابدعهـا الادب العربي في مسرحنا المعاصر منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ .

فهرست